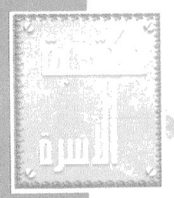
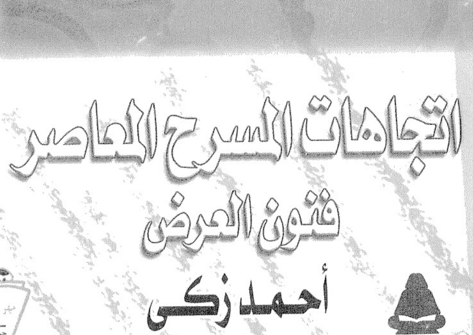


مهرجان القراءة للجميع



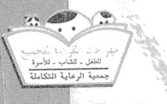
اتجاهات المسرح المعاصر

فنون العرض



أحمد زكى





إهـــــــداء2005
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة

إتجاهات المسرح المعاصر

فنــون العَــرض

الجزء الأول

أحمـد زكـى



مهرجان القراءة للجميع
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقديم

- منذ خمسة عشر عامًا أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب فى القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية فى مصر سوف يتوقف كثيرًا عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين فى مصر فى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى هذا المشروع «بمكتبة الأسرة» التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عامًا، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة

٣١١٣ عنوانًا فى مختلف فروع المعرفة، طَبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

- وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القرَّاء، ولعل جزءًا كبيرًا منهم من القراء الجدد.

- ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضًا على مجموعِ الكُتَّاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ **كاتبًا** كما عادت الفائدة أيضًا على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالى فالفائدة قد عمَّت كل الأوساط الثقافية المهتمة بالكتاب.

- وقبل انطلاق **مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م** خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك تقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

- فإلى اللقاء مع **مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م** الشهر القادم بإذن الله.

القاهرة
مايو ٢٠٠٥

ناصر الأنصارى

مقـــدمة

اتجاهات المسرح المعاصر فى فنون العرض ، مادة شديدة التميز لحيويتها وجدتها على طول الطريق ، ابتداء من ظهور المخرج فى النصف الثانى من القرن ١٩ ، وما تبعـــه من تعـــدد المدارس الفنية والنظريات والمناهج التى ارتبطت بريادة المسرح الحديث وعمالقته أمثـــال ميننجن وانطوان واستانسلافسكى وميرهولد وكوبوه وباركـر وكريج وآبيـا وراينهـاردت وبريخت وجروتوفسكى وغيرهم ٠

والكتاب انطلاقاً من مواجهات العصر التكنولوجية ، يقـــدم لفنان المسرح حصيلة من الاشكاليات التى تستوجب البحث والتفـــكر أعمالا لضيه على طريق الابداع البشرى الذى لا يـــدانيه ابـــداع الصنعـــة الميكانيكية والتكنولوجية ٠

وتنقسم محتويات الكتاب الى بابين ، الأول ويدور حول حرفيـــة التشكيل ، ويتناول تحليل الظروف المواكبة لحركة ومسار المسرح على المستوى العالمى ، وأمثل الطرق لتقديم العروض ، وأكثر أشكالهـــا المعمارية المعاصرة ملائمة ، ونظم وأساليب وجماليات الديكور ، مـــع دعوة جديدة للمسرح الشـــامل علـه يكون الملاذ للخـــروج من أزمات النص والعرض ٠ ويصل الكتاب الى أكثر تراث المسرح العالمى ثراءاً من حيث التكنيك ويستشهد بالمسرح الاغريقى ـــ أعرق مسارح الدنيا ـــ فى محاولة للتعرف على اتجاهات المسرح المعاصر عند التصدى للمشاكل الفنية وثيقة الصلة بالمسرح القديم ٠

ويختتم الباب بضرورة البحث عن فلسفـــة من واقـــع مسئـــولية الفنان المسرحى أمام المؤلف الموجود على قيد الحياة ، مع الاشارة الى تفاصيل المواجهة الابداعية .

أما الباب الثانى ، فيختص بحرفية التمثيل التى ثار حولها الجدل منـــذ عهـــد « ديديروه » Diderot وما اذا كان التمثيل نتاجاً للعقل أم القلب ، مع عرض للنظريات المتقدمة للأداء ، وتميز تغـذية الجسد فى ابداع الدور المسرحى مع طرح عام لجماليات التمثيل . ويختتم البـــاب بدراسة متكاملة لفن التعبير الصامت « البنتـــوميم » Pantomime كشكل من أشكال المسرح المعاصر وثيق الصلة بالحياة العامة .

مخـــــرج

أحمـــــد زكـــــى

١٩٩٥/١٢/١٥

الباب الأول

فى حرفيـة التشـكيل،

مدخـــل

اشكاليات التحدى والمليينوم الثالث

لا يكفى أن نقـول اننا اليوم فى عصر التطور ، والأحـرى أن نقول اننا فى عصر التكنولوجيا العـالية وامكاناتها الساحرة ، لأنهـا ما تبرح تصنع تطورات حتى تصنع أخرى تدحضها لشدة حداثتها على أغلب فروع المعرفة وليس كلهـا بالطبع ، ذلك أننا لا نملك أن ندخل العـروض المسرحية بكل أنواعها تحت سيطرة التكنولوجيا وما سوف يكشف عنه المليينوم الثالث ببداية (القرن الواحد والعشرين) ·· ولعلنا نستثنى بكل الثقة ما تعنيه المسرحية الكاملـــة بمصطلحات التمثيل الدرامى ·· لأن المسرحية الكاملة فى الحقيقة شىء مغاير تماماً لافرازات المسرح التجارى الذى لا يعرف من المسرح الا ظاهرة المتعة بهدف تحقيق أعلى مستوى من الكسب المـادى وحسب ·

والمسرح التجارى عندنا يعيش بالتجاوز فى كنف الخصوصية ، ولكنه لا يستحق أن يستحوذ على مال السذج من رواده فى سبيل تطـــويع التكنولوجيا وابهاراتها لسينوجرافيا (١) عروضـــه المسرحية ــ وليس معنى هذا أن المسرح الآخر الذى تخرج من صلبه المسرحية الكـــاملة تعيش بمنأى عن التكنولوجيا ولكنه على العكس يفيد منها فى حدود الابداع السينوجرافى الذى يحقق أصالة العرض وايقاعاته ، وتدفق أحـداثه ، وكلها مفردات ينفرد بها هذا المسرح الآخر دون غيره من فنون العرض وعلى طـول الطـريق منذ عصـــور المسرح الذهبية الأولى ــ عصـــور الاغـــريق ·

لم يكن شكسبير Shakespear يحبذ تغيير المناظر للمحافظة على فيض الأداء التمثيلى فى كل مسرحياتـــه ــ ويحـــاول الممثل ــ المديـــر Actor Manager منـــذ القرن ١٨ حشـــو المسرح بأطنـــان من المناظر لم تستطع تحقيق المتعة لمتفرج مسرح شكسبير بديلا عن شعره

ولم تستطع الحفاظ على سيولة الأداء وتدفــق الأحــداث فى مسرحه العتيد ، فهـل تستطيع تكنولوجيا (القرن ٢١) تعـويض ما كان يحـلم به الممثـل المـدير خاصـــا بمسرح شـــكسبير فى الجمـع بين ميزة تغيير المناظر المتعددة اضافة الى ميزة تدفق الأحداث دون معوقـــات التغيير .. وهذا سؤال مطروح فى سياق المفهوم الفلسفى لتقليديـــة المســـرح العـــارى Bare Stage عند شكسبير وتقديمنا عروضاً معاصرة ..

لقد كان جوردون كريج Gordon Craig (٢) يحلم بتكنولوجيا الحركة والطاقة ، سواء كانت كهربية أو هيدروليكية ولم يحالفه الحظ فى تحقيق أحلامه التى شهدها الربع الأخير من هذا القرن ـــ كما أعتقد ـــ فى أعمال زفوبودا (٣) Zvoboda التشـيكى وشـون كينى (٦) Sean Kenny البريطانى وفى كثير من ابتكارات الفنيين فى مجـال الاضاءة بالليزر Lacer .

وحتى نستوعب الصورة المسرحية فى مجال الاحتراف ينبغى أن نفرق بين المسرح الآخر وهو المسرح الشرعى Legitimate Theatre الذى يعتمد على المسرحية الكاملة وبين المسرح التجارى المحتمى فى عباءة الخصوصية والذى يجد فى التكنولوجيا ملعبـــه ومرتعـــه ، لأن المسرح الشرعى له سمات تقليدية يزداد لمعانها على مـــر الأزمنـــة والعصور تتمثل فى لعبة التمثيل التى عبر عنها الدكتور محمد عنانى فى افتتاحيته للعدد ٥٧ لسنة ٩٣ من مجلة المسرح حيث يقول : « عندما يجلس المرء فى مقعد المشاهدة ليرى مسرحاً حقيقياً فلا أظن أن هناك ما هو أمتع وأجمل من الممثل وهو يصنع عالماً خاصاً به جديداً مثيراً ينفذ الى الوجدان بسطوة ، ويستأثر ببصرك وسمعك وينطبق ذلك عـــلى فنى الكوميديا والتراجيديا معاً على اختلاف أساليب المسرحيين وفى المسرح الذى يسمونه اليوم تقليديـــا رغـــم أنف التجريبيين والعكس صحيح بلا ريب .. » .

واذن يربط الدكتور محمد عنانى عظمة المسرح بعظمة الممثل الذى لا يدانيه فى ابداعه غيره كائنا من كان .. بمعنى أن التكنولوجيا وان انعكست فى ابهارات التليفزيون والمسرح التجارى ، فان «المسرح الآخر» سيظل كمـــا هو الكيـــان « الحى » Live وصاحب اليد الطولى فى افرازات الأحدث والأمثل للأساليب والمنـــاهج المتجددة من حين لآخر .. أما التليفزيون وربيبه المسرح التجارى فغايتهما المتعة بالدرجة الأولى هذه المتعة التى لا يغفلها « المسرح الآخر » من قاموس مفرداته ولكنه

يحرص دوماً على رسالته الفلسفية مستعينا بكل أهداف المسرحيـــة الكاملة وأبعادها ..

« والمسرح الآخر » أو الشرعى رغم كل صفاته وتقنياته التقليدية والمعاصرة لا شك يواجه تحديات عاتية تكاد تعصف بكل دعائمه التى أرساها منذ أكثر من ألفين وخمسمائة عام تقريباً .. هذه التحـــديات وأخطرها أفانين التكنولوجيا وتعدداتها ــ التى يمهدها القرن العشرون مع أفول المليميوم الثانى للبشرية (٤) وهى وان كانت تشكل مصدر قــلق للمسرح فى كل العالم ــ الا أنها تحمل المسرح على مواجهة هذا التحدى فى شخص الممثل الذى لا تقدم له التكنولوجيا شيئاً أكثر من اسهامها فى تشكيل الفراغ المسرحى الذى يجول فيه ويصول ، ــ ذلك الفراغ الذى تشكله السينوجرافيا المعاصرة بكل امكاناتها ··

وتكنولوجيا المسرح تكنولوجيا محدودة اذا قيست بقدرات الممثل المبدع الذى قدمته رحبة المسرح الأغريقى ·· رغم أن الأقنعـــة التى استخدمها الممثل فى المسرح القديم ليست الا وجها من وجوه التكنولوجيا ! صحيح انها جذبت أنظار المتفرج ولا تزال تلعب نفس الدور فى تعميق الأثر الدرامى لأحداث المسرحية ولكنها لا تبلغ فى ابهارها ابهار الأداء الحي للممثل وقدراته الابداعية اللا محــدودة ، التى اقتنع بهـــا آرتود وبريخت ثم جروتوفسكى Grotowski رواد منهجية الأداء التمثيــلى عبر سنوات الثلث الأخير من القرن العشرين ·

على أنه كلما اهتزت الحركة المسرحية وأصابها الخلل ، كلمـــا أسرع المسرحيون الى البحث عن مخرج يمكنهم من رد الصدع الذى يحل بأزمة المسرح ــ ففى مطلع هذا القرن شغل المسرحيون بعجز الأبنية المسرحية عن الوفاء بتحقيق راحة المتفرج من ناحية ، وتحقيق أقصى درجات الكمال للأسلوب المناسب للعرض اذا ــ وضعنا فى الاعتبار أن كل عصر له شكل معمارى مغاير طبقا لمواصفات الذوق العام فى ذلك العصر ــ متطلبات جمهورنا الحــاضر ومتطلبات العرض المعاصر ·

وفى الثلاثينيـــات انتــشرت عــدوى المسرح الســـياسى (٥) Political Theatre والــذى ســبق الى ظهــوره فى عصر الكوميـديا الاغريقية ، وفى الثلاثينيات ذاع انتشاره فى أوربا وأمريكا وكان رائده أروين بســـكاتور Erwin Piscator ثـــم بـــريخت Brecht من بعده ولم يمض وقت حتى أثمرت محاولات بسكاتو وغيره بميلاد المسرح الشــامل Total Theatre الذى ذاع انتشاره فى ــ الستينيات ولا زالت عروضه مستمرة الى اليــوم ··

وفى ظل المتغيرات العالمية نتيجة للتطورات التكنولوجية سريعة الانتشار كان لا بد للمسرح من تحقيق توازنه وهو توازن لا يأتيه من خارج المسرح وانما يتمثل فى ثورته التى تأتيه من داخل البيت المسرحى نفسه .. وقد ضربنا مثلا بالأثر الذى يعول على أفانين السينوجرافيا (خشبة المسرح وبناؤها المعمارى) التى تشكل ركنا أساسياً فى مضمار الاخراج المسرحى ، متحدة بنظام للتمثيل يشكل ركنا آخر يستند الى قانون طبيعى أرسى قواعده العبقرى الروسى قنسطنطين استانسلافسكى Stanislaviski بالاضافة الى ظواهر التجارب الطليعية وذلك كله كفيل بتأسيس مسرح شعبى للكافة ..

وهذه الأركان الفنية وغيرها من وجهة نظرنا ، تقف اليوم فى مواجهة تيارات التحدى كاستخدام التكنولوجيا وآلياتها لمجرد ابهاراتها وحسب ، وضعف الاعتمادات — المالية المخصصة لدعم المسرح ، وقلة دور العرض المسرحية ، وضعف مستوى الموجود منها ، وزيادة عدد الممثلين ، وغياب فرص التدريب ، بالاضافة الى التقدم السريع فى صناعة السينما والتليفزيون .. ولعل الملاذ الوحيد للحفاظ على كيان المسرح كظاهرة حياتية ذات أثر فعال فى حياة الناس يكون بادراك المفردات التقنية المشروعة لأركان المسرح الأساسية ، ادراكا يستهدف اضطلاع فنان المسرح بدوره الى أبعد مدى ..

وفى هذه الدراسة سوف نتناول الركائز الأساسية لفنون العرض وتحديد فعاليتها فى تأكيد معنى التطور فى مواجهة التحديات المعاكسة ، والتى قد تكشف عنها سنوات « الميلينيوم » Mellinium الثالث مع ازدياد افانين العرض الحية شدة وتماسكاً بفعل تطوراتها النابعة من روح الانسان ، روح الفنان .

الفصل الأول

العمـــارة المسرحيـــة

والشمول السينوجرافى

اختيـــار المسرح :

المخرج المعاصر لابد أن يكون على علم مسبق ، ليس فقط بمكان العرض وانمـــا أيضـــاً بالطراز المعمارى للمسرح وهذا ما عبر عنـــه لوى جوفيه Louis Jouvet .. ان خشبة المسرح والتجهيزات ، والديكور ، والعروض تشكل جميعها كلا واحداً (٦) ومعنى هذا أنه عند التعامل بشكل محدد مع مملكة العرض — المسرحى يتعين عـــلى المـــرء كمـــا يقـــول جـــان شوليه (٧) Jean Sholet أن ينصاع الى مصمم خشبة المسرح والقيود التى يفرضها على نشاط متعدد النواحى .. ولقد اسفرت الأفكار الجديدة غير التقليدية فى مجال الديكور عن تغير جذرى فى المسرح .. وفى يومنا هذا نجد أن التصميم الخـــلاق لخشبة المسرح له غرض مختلف .. فالسينوجرافيا الآن تمتلـــك العـــديد من الوسـائل الفنية التى تمكنها من تلبية الاحتياجـــات العـــديدة للدرامـــا الحديثة .. وتسعى — السينوجرافيا الى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمسرح والمتفرج ·· وهذا بالطبع منهج معـــروف سبق أن عبرنا عنه بمصطلح الشمول المسرحى (٨) Theatre of Totality وهو مصطلح مختلف عن مصطلح المسرح الشامل ..

وها هو ذا المصمم الفرنسى جى — كلود فرانسوا Guy Claude Francois يخـــلق عالما خاصـــا بـكل من الممثـلين والجمهـور ، وذلك عن طريق اخفاء الحدود بين الخشبة والجمهور الى ادنى حـــد دون الغائهاتماما ·· وتعبر تصميماته عن عزمه الدءوب أن يترجم الدراما فى علاقتها المباشرة مع المكان المسرحى وجعله هذا المنهج يعمل عـــلى

العديد من المسارح الفرنسية ، التى تربطه بعالم الترفيه مثل مسرح كوردونور Cordonour فى القصر البابوى بأفينيون ، ومسرح أركام Ercam بمركز « بمبيدو » وذلك علاوة على تصميماته السينوجرافية بالاشتراك مع أريان مينوشكين Arian Mnouchkine وعروضها المبهرة .

وكثيراً ما يختار المخرجون مبنى مسرح ، دون أن يأخذوا فى الحسبان أن هذا الوسط الخاص للمسرح هام بالنسبة الى رسالته كأى شىء يجرى فى داخل المبنى .. وتصميم مسرحية ما يبدأ عادة بالمسرح الذى تؤدى فيه ، والطبيعة الفنية للمسرحية تتأثر بحجم المسرح وموقعه وشكله العام وترتيب المقاعد فيه وتجهيزه الطبيعى والعاملين به وجمهور نظارته وبيئته المحلية .. فمسرح الدولة فى مصر يختلف عن مسرح القطاع الخاص والمسرح فى عواصم الدول العربية يختلف عن المسارح فى محافظات هذه الدول .. وبطبيعة الحال يكون فى وسع أى مخرج أن يختار مسرحاً يلبى احتياجاته ويحقق رغباته ، تماماً كما يستطيع أن يوزع الأدوار على الممثلين ويعين المصممين الذين يلبون ايضاً كل احتياجاته ..

المخرج واختيار المسرح :

وعلى المخرج الا ينساق وراء النزعة الطبيعية كأن يعتبر المسرح وسيلة لا تتغير لاخراج مسرحيته ، وعليه أن يعتبره جزءاً من مسرحيته وجزءاً من — اهتمامه الاجمالى .. ولاختيار مسرح أو ايجاده أو تزيينه يمكن للمخرج ان يطرح على نفسه الأسئلة الآتية :

١ — كيف تبدو المسرحية فى المسرح ؟ وكيف تعمل المسرحية ويحسها الجمهور ، وتبرز للوجود ؟ وكيف يمكن تبرير المسرح على خير وجه ليحمل ما يدور فى ذهنى كمخرج وهل أريد أن يعرف الجمهور بعضهم بعضاً وكيف يمكن أن اجعلهم الى حد ما على دراية ببعضهم بعضاً ؟

٢ — أن يعيش النظارة الذين أرغب أن يشاهدوا هذه المسرحية .. ان — المسرح لا يوجد بدون أنصار له يرعونه .. ودون وجود الانصار لا يمكن أن تنجح مسرحية لها نوعية خاصة ..

٣ — ما حجم جمهور النظارة الذين أود ان يحضروا لمشاهدة مسرحيتى .. ان من الحمق أن اعرض مسرحيتى فى قاعة ضخمة

عندما يكون كل المتفرجين المتوقع حضورهم لا يتجاوز المائة مثلا ومن الحمق أيضاً أن أعرض مسرحية شديدة التجريب على جمهور غفير فى مسرح ضخم ..

الأبنية المسرحية المعاصرة :

يحدثنا ستيفن جوزيف (٩) Stephen Joseph عن حركة المعمار المسرحى الجديد التى كشفت عنها تطورات السينما والتليفزيون وتفردهما فى توفير الراحة لدى المشاهد الأمر الذى لم يتوفر لكثير من دور العرض المسرحية فى العالم بسبب التضخم الاقتصادى وارتفاع تكاليف المبانى المسرحية الجديدة منذ أواسط الستينيات .. والأبنية الجديدة للمسرح لا شك تحقق ميزات عديدة للمشاهد فمعظمها قد بنى بحيث تتوفر لمنصته مرونة امكانية تشكيل الأسلوب المناسب لعصر المسرحية وربطه بحداثة جمهور عصرنا الحالى .. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى توفرت لدور العرض الحديثة تحسين خطوط النظر بالنسبة للمشاهد فاصبح يرى الممثل فى وضع اللقطة الكبيرة Close-Up الشبيهة بلقطة السينما والتليفزيون ، وذلك بعد تدرج مستوى صالة الفرجة بما يتيح للجميع رؤية واضحة دون معوقات .. ومن هنا اتخذت معمارية منصة العرض اشكالا تتناسب والمسرح الأغريقى القديم أو مسرح عربة القرون الوسطى والمسرح ــ الاليزابيثى ومسرح القرن السابع عشر ومسرح البروسينيم ... الخ (١٠) ..

رحبة المسرح :

لم تعد خشبة المسرح التقليدية هى المكان الوحيد لعرض مسرحية، وكشفت عروض التجريبيين فى كل العالم منذ الستينيات أن رحبة المسرح أو منطقة العرض لا تقتضى أن تكون مجرد خشبة مسرح .. كما أن المسرح لا يستلزم أن تكون له خشبة مسرح محددة (١١) فهذا مخزن ايواء السيارات (الجراج) الذى اتخذه للعروض المخرج الأمريكى المعاصر ريتشارد شكنر Richard Schecner ليس فيه افتراضاً خشبة مسرح محددة .. والكثير من المسارح البيئية الفقيرة تذهب الى حد أن الحدث يقع فى أى مكان فى البناء وعلى الأرض مع انتشار الممثلين فى أرجاء المسرح عبر صفوف المشاهدين وجلوسهم فى المقاعد الخالية ــ ان وجدت ــ وعلى أحجر المشاهدين .. وكل هذا بالطبع لم يكن جديداً ولكنه أوجد سلوكاً مسرحياً كهربياً فى مثل هذا الانتاج المسرحى ..

استباحـــة الخشـــبة :

استباحة خشبة المسرح تعنى امتداد حجـم الخشـــبة ملتحمـــة بالجمهور وامتدادها الى خلفية المسرح واستباحة خشبة المسرح توجد شكلا مختلفاً من اشتراك النظارة .. اشتراكاً يجب أن يضعه المخرج فى الاعتبار وأن يحاول ــ توجيهه الى ما فيه فائدة للمسرحية والعرض .

وهذه الاستباحة يتم تحقيقها فى تصورنا بالشكل الذى يحدثنـــا عنه مارسيل فريدفون (١٢) Marcel Freydefont « المنصة هى الجزء من المسرح الذى يتحرك فوقه الممثلون أما السينوجرافيا فهى فن تنسيق الفضاء المسرحى والتحكم فى شكله بغرض تحقيق أهـداف العـرض المسرحى أو الغنائى أو الراقص الذى يشكل اطاره الذى تجـرى فيه الأحـــداث » ..

وتضم السينوجرافيا الشكل الداخلى للبناء المسرحى ، وكذلـك الديكور القائم على خشبة المسرح والملابس وتصميم الفضاء المسرحى والتعامل معه فى استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والمهمات والألوان والصوت والضوء .. ومعنى هذا ان السينوجرافيا تؤدى دورها سعياً وراء استباحة رحبة التمثيل فى كل اتجاهات المبنى المسرحى ..

الأشكـــال الجديـــدة :

هناك عددا من الأشكال الجديدة للمسرح ظهرت فى أوربا وأمريكا فى أعقاب الاجتهادات التى لجأ اليها المخرجون لايجاد حلول وسطى فى منتصف قرننا العشرين ، كامتداد خشبة المسرح لتكون ملاصقة لجلوس ــ المتفرجين لتحقيق الحميمية التى افتقدها المسرح زمنا منذ عصوره الزاهرة ... وتوالت الأبنية الحديثة بحيث صار كل منها يتبع تقليداً أصيلا فى المسرح .. ومن هذه المسارح ايضاً ما بنى على أساس تحقيق المرونة الكافية كى يتكيف ومسرحيات الزمن الماضى وأساليب عصرها ..

وثمة شكل مميز للمسرح شائع الاستخدام حالياً هو .. مسرح الدفع المحورى (١٣) Thrust Stage ويسـمى أيضـــا المسرح المفتـــوح أو مسرح المنصة ذات الأبعاد الثلاثة بمعنى أن خشبته لا يحدها اطار مسرح العلبة أما الجمهور فيجلس على ثلاثة أبعاد للخشبة .. وهذا المسرح الأخير قد يكون ذا بعد واحد هـــو فتحـــة المسرح الأمـــامية دون اطـــار .

وثمة شكل آخر من العمارة المسرحية الجديدة بـدأ بسيطـاً فى الثلاثينيات هو مسرح (الحلبة) Arena وقـد ازداد ثراء بتجهيـزه باحدث الطرز المعمارية والفنية .. ويكاد ان يستبعد امكانية اقامـة مناظر مجسمة طالما أن اى شىء مرتفع حتى لو كان قصيراً سوف يحجب رؤية الممثلين من مواضع مختلفة وسط جمهور النظارة .. اما فوائد العرض المسرحى فى الحلبة فهو التآلف والافراط فى الالتحام مع جمهور النظارة الذين لهم ضلع فى الدراما بطريق المشاركة .

ولعل المسارح المقامة فى الخلاء أو المسارح المدرجة التى أقيمت على غرار المسارح فى اليونان وروما — رغم ضراوة مناخ تلك البلاد التى قد لا تساعد كثيراً على استغلالها الا لأوقات محدودة .. فما بالـك والعالم العربى ينفرد بوجه عام بميزة تمتعه بمناخ يلائم تلك النوعية من المسارح ومع ذلك لا تجد لها أثراً اللهم الا فى بلد عربى واحد وربما بلدين او ثلاثة على الأكثر .. ومع ذلك فمسرح الحلبة هو اكثر تلـك الأبنية اقتصاداً فى تكاليف عروضه وتكاليف بنائه (١٤) .... ويحضرنى القول صرخة المخرج البريطانى العالمى المعـاصر « بيتربروك » الذى قال : .. فى وسعى أن آخذ أى فضاء خال وأطلق عليه اسم مسرح عارى Bare Stage وهذا الشكل هو الذى كان يعـطى الممثل مساحة كافية للأداء والحركة .. وهذه الظاهرة تتفق ومقولة أن فن المسرح هـو فن الممثـل أولا وآخـرا وفى جميـع الأحوال ومعنى هذا أن الممثل هو الكائن الأول والأساسى فى العرض المسرحى وليس الديكور أو الاضاءة أو غيرهما من الأدوات والزوائد المسرحية (١٥) .

ومنذ مسرح الستينيات والمسرح المعاصر يشكل انفتاحـا فنيـا وجماهيريا تمثل فى أعمال مخرجين عباقرة أمثال « جـروتوفسكى » Grotousky .. وما أحـدثه جروتوفسـكى فى المسرح أثمـر كثيراً بين الأوساط الفنية فى العالم .. ولا ينبغى بحال أن نغفل ما قدمه هذا العبقرى لفنانى عصرنا .. ففى أعمال جروتوفسكى مواجهة حاسمـة ضد المسرح البرجوازى أو ما سبق أن أسماه ميرهولد Myerhold بالمسرح الاحتفالى — مسرح غايته المتعة فحسب .

ماذا يعنى مسرح جروتوفسـكى :

ان مسرح جروتوفسكى يصمم أو يعدل كما يشـاء المخـرج ومن يعملون معه (١٦) .. ان جروتوفسكى يجد مسرحاً جديداً لكل مسرحية .. فبالنسـبة لمسرحيـة الدكتـور « فاوسـت » Dotor Faust

مسرحها مختلف عـن مسرح مناسب لمسرحيـة « الأمـير الحـازم » Constant Prince أو لأى مسرحية من اخراجه ..

ويتأثر كثير من المخرجين المعاصرين باتجاهات جروتوفسكى فهذا ريتشارد شكنر Richard Schechner يؤسس فرقته التمثيلية الأمريكية بنيويورك بعيداً عن برود وارى — حى المسارح — فيؤجر مخزناً — جراج — خال حيث استخدمت ثلاث منصات صنعت فوق بعضهـا وغطيت بالسجاد لتكون بمثابة مكان واحد للتمثيل وفرجة المشاهدين على السواء .. ودعى جمهور النظارة للجلوس حيث يشاءون وهـذا بديل عند شكنر لدار المسرح التقليدى ..

ومعظم المسارح الجديدة تتخذ مواقعها من طرز مختلفة من مناطق الأداء وقد سبقت الاشارة الى أهمية الخلاء فى بلدان المنطقة العربية كما أشرنا الى امكانية الحلول الوسطى لـكسب مسرح البروسينيـوم لحميمية أكبر اذا — تحول الى مسرح دفع محورى بالتخلص من بعض المقـاعد وامتداد المنصة .. ومسرح آخـر يمكن أن يتحـول الى مسرح خاص جداً (تجريبى الشكل) باغلاق مساحات بفواصـل أو بانزال ستائر .. كذلك يمكن العمل على أن يبدو مسرح حديث « عتيقاً » بتعليق مصابيح غازية واعلانات ملصقة لمسرحية قديمة فى الدار — كمسرحيـة « مجنون ليلى » لأحمد شوقى مثلا ويمكن زخرفة جدران المسرح — بديكورات لحمل الجمهور على أن يحسوا بجـو عصر آخـر وهكذا ..

العناية بنظـام المنـاظر :

فى مواجهة التضخم الاقتصادى المطرد فى كل الأنحاء يتحتم عـلى المخرج أن يعمل بكل الامكانيات قليلة التكاليف حفاظاً على استمرارية العمل المسرحى الذى لا يعيش الا بوسائل العرض .. ويتطلب الأمر وعياً بمفردات العمل وحاجاته الضرورية .. ولهذه الأسباب فان طبيعة المناظر تتعلق بالضرورة بتكوينات المخرج للمناظر وفى هذا المجال يكون صوت المصمم قوياً شديداً .. ولكن مبـادرة — المخـرج وموافقتـه ضروريتان على وجه الاطلاق .. وكل مجموعات المناظر تقريباً يمكن أن تتضمنها فئات سبقت الاشارة اليها بكتابنا المخرج والتصور المسرحى وتنطوى على النماذج التالية :

١ — ديكور واقعى واحد (يمثل بيئة واقعية حتى ولو بصورة تجريدية).

٢ — ديكور تجريدى واحد (لا يمثل بيئة واقعية) ..

٣ ـ ديكورات متعددة واقعية أو تجريديـــة ..

٤ ـ لا ديكور وبقاء المنصة عاريـــة ..

.. ان المخرج الحريص على الحد من تكلفة العرض الذى بين يديه يشارك فى التصميم الأساسى للمسرحية .. انه يريـد الديكـور خفيفاً ورقيقاً أو قاتماً محزناً أو مضغوطاً مختصراً ، أو مهوشاً فى حالة فوضى أو شاهقاً جداً وريفياً بسيطاً أو اثيراً سماويـاً أو شـعبياً أو مستقبلياً أو حلزونياً أو طبيعياً ، أو ضحلا أو عتيقاً أو مهما يكن .. والمصمم يتوقع من المخرج أن يصف له ما يريده بكلمات وصور وتلميحات واحيانا بالتفصيل · وجودة التصميم أيضا ترى فى العنـاية بالأزياء وخاماتها وتكلفتها بما يحفز على المزيد من الانتاج المسرحى .. نحن لا نريد مسرحاً باهظ التكاليف ، ولا نريد مسرحاً تشوبه العيوب .. نريد مسرحاً يحمل عوامل نجاحه فى مواجهة كل ما يتسبب فى الاقلال من هذا النجاح .. وليس ـ صحيحاً أن عوامل نجـاح المسرح تقـاس بمعايير البذخ فى الصرف على عروضه وهذا وجه من أوجه التحـدى للتضخم الاقتصادى المتزايد ..

على أن كثيراً من المخرجين قاموا بتصميم مناظـرهم بأنفسهم ، وليس من شك فى أن تصميم الايطالى فرانكوزيفاريللى Franco Zefarelli لمناظر مسرحية « روميو وجوليت » التى اخرجهـا لمسرح الأولدفيـك بانجلترا سنة ١٩٥٦ وكانت على طريقة الأسلوب الواقعى كنوع من التحدى للمألوف فى الاخراج ـ الشكسبيرى المعتاد بالأسلوب الرومانسى الذى سيطر فترة من الزمن .

ضرورة التحليـل :

لا اشك مطلقاً ان أحداً لا يوافق على دراسة المسرحية المقررة للعرض دراسة تفصيلية .. ويقدم المصمم أورين باركر Oren Perker نموذجا فريدا لتحضير الديكور أرى أنهـا مفيدة للفنان العربى وهى تتم من خـلال قـراءات ثـلاث : الأولى للمحتـوى Content ، والثانية لهـدف المسرحية intent ، والثالثة والأخيرة للتقنية Technique وفى المرحلة الأولى يسمح الفنان لنفسه أن يستجيب لما يقرأ كواحد من المشاهدين دون أن يسمح لنفسه أن تتسـلط عليه فكرة مسـبقة للخلفية غير وصف المؤلف .. وهنا تتكون لديه استجابة انطباعيـة كليـة تتحـدد فى سـؤالين : ما هـو جنس Genre المسرحية وما هـو الجو النفسى السائد فيها .. فاذا ما انتقلنا الى المرحلة الثانية للكشف

عن محتوى المسرحية تكون القراءة بحرص لما بين السطور وما يوجهه المؤلف من ارشادات لمعرفة الموضوع ومعرفة الأسلوب (١٧) خاصة فى مسرحيات العصر الحديث .. هل ثمة رموزاً سياسية أو رموزاً فى حياتنا اليومية الطبيعية ، وما درجة الواقع وغير الواقع التشكيلية Scenic Environment

وكثير من المخرجين لا يدركون حقيقة الأسلوب — أحد الأركان الأساسية فى العمل المسرحى .. فهناك الأسلوب الأدبى للكتابة وأسلوب التمثيل والأسلوب المتكامل للمخرج والأسلوب المرئى للديكور والملابس والاضاءة .. — فالأسلوب يشكل اتجاهاً تعبيرياً للعرض فى اطار ابداعى ·· والأطر الابداعية أو العناصر المشكلة للمنظر من خلفيات ومستويات واضاءة والتى تشكل جملة الديكور يمكن أن تغلف باتجاهات أو أساليب حسب درجة الواقعية أو المثالية للمسرحية .. والأساليب كثيرة ومتشعبة منها ما هو أساسى ومنها ما هو فرعى وهى ضرورة لازمة لفنان المسرح ..

الأساليب المعاصرة للمناظر :

ان الالمام بأحدث الاتجاهات الفنية فى أساليب المناظر يساعد ليس فقط للارتفاع بمستوى جماليات العرض ولكنه يزيد فى استقرار الفن المسرحى كظاهرة حياتية لا غنى عنها .. وبالتالى لا تتأثر بعوامل النكوص والهبوط التى قد تصيب المسرح من آونة لأخرى ··

وأساليب المناظر تتحدد من خلال درجات محاكاتها الطبيعية كما يوضح ذلك « أورين باركر » ويأتى أسلوب التصوير Representational على رأس الأساليب الفنية وهو صورة مشابهة للحياة فى الطبيعة .. وتأتى الصورة النهائية على قدر مهارات الفنان .. أما أسلوب المباشرة Non-Representational فهو عكس أسلوب التصوير تماماً وهو أسلوب جمالى أكثر منه أسلوب تصويرى .. أسلوب شكلى بالدرجة الأولى ، شفاف مجرد ، واللون فيه يحتل مرتبة عظيمة ، ويخلو من أية محاولة لخلق أشياء مماثلة للطبيعة أو من صنع الانسان ·· وبين هذين الأسلوبين المتطرفين المباشر والتصويرى ترقد درجات من الواقعية والتجريدية ، أو اللاموضوعية الكاملة ، كما يحاول المصمم تعريفها ··

لاحظ أن معظم الأساليب بما فيها اللاموضوعية الصرفة تبرز اساساً من الموضوعية .. ومعنى هذا أن المصدر الطبيعى لتصميم

الشكل المجرد يمكن التعرف عليه برغم ما قد يصحبه من تشويه أو تجريد زخرفى أو نمط استلايلازى (١٨) ٠

لاحظ أيضاً أن تصميم المنظر المسرحى حسب أصول السينوجرافيا وهو ما يختلف عن سائر الفنون المرئية يكون وثيق الصلة باقليميته وعصره مهما حاول المصمم فى الابتكار والابداع .. وبطبيعة الحال لا ننسى أساليب التاريخ تدرجاً من المناظر المرسومة فى القرن ١٩ ، ونزع الحائط الرابع فى بواكير قرننا العشرين .. ولا شك ان الأشكال المعاصرة للمسرح من « أرينا » الى « منصة دفع محورى » للممثل الى المسرح « مفتوح النهاية » Open End Stage تعمل كلها على تأسيس أسلوب جديد للعرض مختلف تماماً فى اعتماده على الواقعية ، ويعتمد بالتالى على طبيعة التنسيق للأدوات المسرحية، وعلى خيال الجمهور فى ابداع البيئة للمشهد المسرحى ..

وثمة تأثير لا يمكن اغفاله كما يوضح الدكتور صبرى عبد العزيز يتبلور فى بصمة المصمم المعاصر وهو أمر لم يكن معروفاً من قبل وهو ما يثرى المجال الابداعى للتصميم وهذا يشكل عنصراً هاماً فى التأثير على الأسلوب التشكيلى للمنظر ..

التمثيل والأساليب الأدبية :

يقدم الشكل الدرامى على أساس من اتحاد كل من الأساليب الأدبية والتمثيلية ، ولا بد لهم من توافر درجة من الوحدة والا ضعف الشكل الدرامى ٠٠

والأسلوب الأدبى يقدم من خلال الحوار درجة المثالية المقدمة فى المسرحية كما أن أسلوب المسرحية قد يحتوى على قسم متداخل من واقع الحياة وآخر يرتبط بالتعبيرية ٠٠

والأسلوب الملحمى البريختى ومحاولاته لتجريد خشبة المسرح من الايهام أو أى محاولة لصنع الحقيقة ، لا شك لها تأثيرها على أسلوب المنظر ، فهو يسعى لاستمالة الجانب العقلى لجمهوره محرضا اياهم على الاستماع وعلى رد الفعل .. وهكذا يبدو مسرحه العارى Bare وما يحتويه من مواد واقعية ، واجهزة ظاهرة لاضاءة بيضاء ما يساعد على خلق جوهر مناظر المسرحية ..

وهناك تناقض ظاهرى يتمثل فى التعارض مع التقاليد المسرحية ومحاولة تحريرها بفرض نظام مسرحى جديد يبدو هو الآخر من قبيل

الخداع لأنه يتمخض فى النهاية عن نمطية تشكيلية لتماثيل من خـــردة مألوفة لعالمنا اليوم ، ومن فن شـعبى Pop يستجيب له الجمهور بشكل أو بآخر لبراعته غير التقليدية ..

وأسلوب التمثيل اليوم فى معظم الأحوال يقترب من الطبيعى اذا قورن بأمثلة من أنماط العصور ١٧ ، ١٨ ، ١٩ .. وأســلوب التمثيل عادة يستقى نمطه كما تفعل المناظر من أسلوب النص ..

وثمة ملحوظة ذكية يسوقها الينا واحد من نقاد التصميم وهى أن المناظر الاستايلازية والنمطيـة لا تستدعى بالضرورة أداء مماثلا كمـا فعـــل جـــوميلزينر Jo Mielziner الأمريـكى فى ديكـور مسرحية « وفـاة بائـع متجــول » لآرثر ميـــللر وأمـا اذا كـــان التمثيـــل « استايلازيا » فمن المحتم أن تكون المناظر كذلك .. أما الجمهور فسوف يقبل أى درجة من الابتعاد عن المنظر الواقعى طالما كانت هذه المناظر متناغمة وذات ذوق مقبول ..

ولكى يسير المصمم فى الاتجاه الصحيح وحتى لا يقابل العـــرض بالنقد وضعف المستوى يعود الى النص بعد أن يكون قـــد انتهى من مراجعة المتطلبات الفنية مع المخرج ، تلك المتطلبات التى تدور حـــول الموضوع والأسلوب والتفسير .. يعود المصمم الى النص للدراســـة التقنية ، فهناك متطلبات تفرضها حبكة التكوين وتغيير الأماكن بعـــدد من المناظر ، وعـــدد الممثلين الذين يشغلون المسرح فى مشهـــد معين وأبواب الدخول والخروج وكل ارشادات النص الظاهرة وغير الظاهرة مما يرد فى الحوار وكل هذا يقودنا الى تطور الفكرة الأساسية لخطـــة العرض ..

بهذا المدخل الشكـــلانى الذى عرضنـــا فيه تحديـــات العـــمارة المسرحية والسينوجرافيا الجديدة يتضح لفنان المسرح أنه لا بديـــل عن قدراته الابداعية مهما بلغ جنون التكنـــولوجيا وتوقعات المليـنيوم الثالث .. وليس معنى ذلك اننا ننكر دور التكنولوجيا فى تطوير العمل المسرحى فى مجالاه دراسة الجماهير أو دراسة تنظيم وسائل الحجـــز والتسويق أو حتى دراسة الخامات وما الى ذلك ولكن سيبقى السؤال الذى لن يوجد جوابه الا فى عقل ووجدان الفنان مصمما كان أو ممثـلا أو مخرجا ــ انه الابداع البشرى ــ أما اعتماد المسرح التجارى على ابهارات التكنولوجيا فى العروض المسرحية أو التلفزيونية فهذا أمر آخر يذكرنا برجل الاستعراض Showman الاسم الذى وصفه به بعض النقـاد

ماكس راينهـــاردت Max Rienhardt بأنـــه لا ينتمى الى عـــداد المخرجين .. وانما نظراً لاتجاهاته الحرفية نحو الألعاب النارية والأعمال الاستعراضية فقد أطلق عليه لقب « رجل الاستعراض » الأمر الذى لم يكن يرضى عنه هو شخصياً لأن راينهـــاردت لم يـــكن الا فناناً انتقائياً Eclectic ولم يكن فنـــاناً ينتـــمى الى دعـــاة مـــذهب التلفيقيين Eclecticism كما وصفوه بل كان مخرجاً عظيماً ومجرباً ومنظراً لأدواته التى أفاد منها كثير من المخرجين الألمان ..

ولعل راينهارادت وهو على هذه الكفاءة من الفهم لمقومات التقنيـــة ووسائل الحرفية ، كان يتلمس الطـــريق الى اســـتيعاب اكتشـــافات السينوجرافية بكل أبعادها والتى استوفت شروطها ونحن على مشارف القرن ٢١ على أيدى كبار المصممين الفرنسيين والتشيك .

الفصـل الثـانى

تطبيقات فى تصميم العرض

فى مسرحى الكبـــار والصغـــار

اولا : مقـــدمة :

ان الفطرة الحماسية الواعية المحبة للاستطلاع لدى الجمهور ، تجعل من الأمور المحتومة أن يرتكز نصيب كبير من ــ المسئولية عــن الفعالية لمسرحية على العرض المسرحى ..

بأية بهجة وبأى تهليل يقابل الجمهور أى تغيير فى الديكور وبأية دقة يستطيع بها الجمهور أن يصف الأدوات المسرحية Properties الرئيسية الى أصغر التفاصيل ..

ان أى مؤثر مباشر يتم اختياره بصورة مناسبة يكون له وقع على هذا الجمهور بدرجة شديدة وحادة ..

وأى شهقات وحركات ملتوية ، تعبيراً عن البهجة هى الاستجابة المباشرة التى يستقبل بها هذا الجمهور كل مؤثر ..

وليس من شك فى أن الطرق المتسمة بالاهمال فى استخدام ــ المناظر التى تترك من عروض مسرحية سابقة ، أو الأزياء ، أو الملصقات لا تستحق الاهتمام لأن تطلق العنان للخيال على خشبة المسرح ، أما المظاهر المتسمة بالعناية لعرض مسرحية على خشبة المسرح فلا شك انها تستحق تفكيراً أو تخطيطاً خيالياً يتفق مع اختيار المسرحية واجراء التـــدريبات عليهــا ..

والمبتدئون فى مجال المسرح كثيرا ما يصـابون بالذعر من المطالب التى تبدو أنها لا تنتهى والتى يبدو أن أكثر المسرحيات تواضعاً وشعبية تلح على وجود تسهيلات تقنية مع الأصالة .. فهنـاك ديكـورات بسيطة وهناك ثلاثة أو أربعة ديكورات تكون مطلوبة ، وأحياناً يكون ــ مطلوباً عدد لا يقل عن خمسة عشر من المناظر يستدعيها العمل . كذلك الاعداد الكبيرة من الممثلين الذين يتحركـون فى اطـار عهـود تاريخية او اطار « ماضى رومانسى » يحتاجون الى فسحـة كبيرة من الزمن ، وحصة كبيرة من المال على السواء من أجل توفير الأزياء . والمظاهر Visions وفعالية السلسلة المتوالية للأحـلام والرؤى السحرية والأحوال الجوية وظروف الطقس وكذلك الجو غير الواقعى والضرورية للأحداث غير العادية « راجع قصص الف ليلة وليلـة » التى تعتمد على الاضـاءة والتى تتم بعناية ومرونة التحـكم وثمـة « ماكياجات » غير عادية لحيوانات وساحرات ــ وشخصيات خيالية من كل الأنواع لا يمكن ابداعها بأحمر الشفاة وغيره من اللون الأحمر .. ولعل معظم الأدوات المسرحية لا توجـد فى بيوت الممثلين أو أصـدقاء المســرح .

وهذه المشكلات التقنية وغيرها من المشكلات يمـكن ان تقلـق معظم المنتجين المسرحيين فى أى مسرح أو فرقة ، ولـكن على حل هذه المشكلات يتوقف نجاح المسرحية ..

ان ثمة مهام أساسية للمخرج (١٩) تتعلق بتفصيل القواعد التى يتبعها فى بناء خطته الأساسية ، اذ ان استخدام الفراغ المتاح لخشبة المسرح يجب أن يتقرر قبل البدء فى التدريبات ووضع المداخل والمسافات التقريبية بين النقاط المختلفة فى الديكور ووضع الأدوات المسرحية ربما يقررها المخرج ويشرحها المصمم وفى هذا الصدد اما أن يحول المخـرج المسئولية عن المظاهر البصرية للعرض المسرحى الى المصمم واما أن يواصل القيام بها بنفسه ..

نحن الآن بصدد الشخص الذى يقوم بوظيفة المصمم سواء كان هو المخرج الذى يقوم بتنفيذ خططه التى يضعها للعرض على خشبة المسرح للصغار أو مجموعة من العاملين فى تصميم المناظر والاضاءة ..

وظـــــــائف

العناصر البصرية فى الخطة الاجمالية للعرض المسرحى

بما أن العناصر البصرية (٢٠) فى العـــرض المسرحى للجمهـــور تساهم بصورة حيوية فى الانطباع الاجمالى الذى يتلقاه هذا الجمهور من المسرحية فان طبيعة هذه المساهمة ينبغى الا تغرب عن البال وأن توضع بوضوح نصب العين ..

والعناصر البصرية ينبغى أن تسعى الى المساهمـــة فى الفـــرض المسرحى كما سوف نتحدث عن ذلك فى النقاط التالية :

فأولا طعم الديكور وخطه وتفاصيله والأزياء والادوات المسرحية، سوف تساعد الجمهور على أن يعرفوا أين وفى ظل أى الظروف يحدث الفعـــل ، فما يراه أكثر روعة يسمعه ٠٠ ولهذا السبب لا يســـتطيع المخرج أن يعتمد على الكلمات التى ينطق بها الممثلون لكى يعرف الظروف التى تقع فيها أحداث المسرحية .. ففى اللحظة التى يبدأ فيها العرض ينبغى أن يحس الجمهور الجو الرومانسى مثلا لبلد بعيد مثل الوادى الجديد أو الضواحى الحالية للقاهرة الكبرى كمدينة ٦ أكتوبر أو مدينة الســـلام ..... الخ الخ ..

والحقيقة القائلة أن الصغار فى مسرحهـــم ليس بمقـــدورهم أن يعرفوا أصلها أو موضعها جغرافيا ولا يعرفـــون أى شىء آخـــر غير ما تفرضه الألفاظ بتقديم صورة دقيقة مطابقة فى كل التفاصيل ، بقدر ما تكون الدقة هامة لادراك كنه القصة وتوثيق المنزلة الاجتماعية بصفة خاصة ، اذ أن مسرحيات الصغار تقوم بالتعليق على التباين بين الجدارة الظاهرة والحقيقية للشخصيات ..

ان تصويراً لكوخ يجب أن يكون متواضعاً أما القصر فيجب أن يكون فخماً رائعاً ، والاضاءة ينبغى أن تساعد على أن تقول علاوة على ذلك الظروف التى تقع فيها احداث المسرحية ـــ الطقس ، ووقت وقوع الأحداث فى النهار أو الليل والفصل الذى تقع فيه خلال العام ..

وثانيا ـ ينبغى أن تعمل العنـــاصر البصرية بطـريقة ديناميكية لمساعدة الممثلين على رواية القصة ـ والمنـاظر التى لا تقـدم الا الخلفية للفعل ، تساهم قليلا فى المسرحية بغض النظـــر عمـــا هـــو جميل فى مظهـــرها ٠٠

كذلك فان الملابس الجميلة والثمينة والتى لا تساهم فى رسم الشخصيات تكون بمثابة ضياع للمال .. أما الأدوات المسرحية التى لا يستخدمها الممثلون فلا تساهم فى أى شىء سوى اشاعة البلبلة بين أفراد الجمهور وينبغى ازالتها من خشبة المسرح ..

والديكور والأزياء عموما ينبغى أن يتم التعرف عليها ببطء للدور الذى تلعبه فى الفعل ـ الحدث ·· ويفحص عدد قليل من النصوص المحلية يبين مدى الارتباط الوثيق بين القصة والأدوات والزوائد المسرحية من أشجار ونوافذ وأبواب سرية تفتح ... الخ ..

ان تغيير الديكورات كثيراً ما يتم أمام أعيننا بينما يستمر الفعل بعيدا عن الأنظار ··

ومع كل ما سبق من الاهتمام الكبير لكل المطالب النوعية للعرض ، فان اهتماماً لا يقل عن هذا شأناً ينبغى أن يولى للاستعمالات الجمالية للعرض ··

والمصممون فى حاجة الى أن يقدموا نماذج للحركة يقوم بها الممثلون ـ وعناية خاصة توجه الى الكلام الهام ، وتخصيص ـ مساحات بؤرية مركزة لمشاهد محددة بالذات ، ومستويات للتأكيد، وفراغ للمطاردات والرقصات والمعارك بالسيوف واطار طبيعى للاختفاء ومناظر للمواكب وغيرها والأنواع العديدة الأخرى من العمل المتميز ··

أما الاضاءة فينبغى أن تستخدم لتكشف صورة المسرح اذ انها مطلوبة لتوجيه الانتباه الى الأحداث الهامة ، وللتكامل بين العناصر التشكيلية Plastic elements للصورة المسرحية وبين حركات الممثل ··

وقد وجد أن التنويع فى مستويات خشبة المسرح مفيد بصفة خاصة فى المسرحيات الجماهيرية فى مساعدة الممثلين على رواية القصة ، فهى لا تجعل حركات الممثلين يمكن ان تكون ذات معنى أكبر ومتنوعة فحسب، بل انها يمكن أن يراها المتفرجون بدرجة أفضل وهى تكاد تكون ضرورية للمشاهد الضالع فيها عدد كبير من الشخصيات أو المواكب المتتابعة .. وذلك للحفاظ عليها منفصلة ، ومع ذلك يكون تركيز بؤرة الانتباه على الشخصيات الرئيسية وعندئذ تصبح الأرضية بمثابة فراغ اضافى يتم فيه التمثيل ويمكن ان يستخدمه المخرج فى أن يبرز الى حيز الوجود أنواعاً مختلفة فى سلسلة متعاقبة من الصور المسرحية ..

والوظيفة الثالثة للعناصر البصرية للانتــاج المسرحى ، هى اثارة أفكار وعواطف لها صلة بالموضوعات themes التى يقــوم بعرضها كاتب المسرحيــة ..

ونسخة المسرحية المكتوبة script يجب أن تكون نقطــة الانطلاق بالنسبة لكل الفنانين الذين يعملون لكى يبعثوا الى الحيــاة مسرحية ويبرزونها الى حيز الوجود ..

ومصمم المناظر يعمل مع المخرج لاكتشاف الموضوعات اللازمــة للدراما ، والطرق التى سوف تعرض على جمهور المتفرجين .. والمخرج أو فنان المناظر الذى يعمل دون أن تكون له معرفة واضحة بما تعنيه المسرحية على المستوى الرمزى أو المستوى المجازى هو مثل رجل يقوم ببناء عمارة ضخمة من رسوم تخطيطية غير منظورة ، فعمله قد يكون جميلا ، ولكن لا علاقة بينه وبين الأحلام الأصلية ..

وثمة مثال يمكن تصوره فى هذه النقطة لو افترضــنا شخصــاً مسجونــاً داخل اطار كله خطوط مستقيمة توحى بالضغط والنظــام الصارم وعندما يخرج الى مقدمة المسرح يشعر بالحرية حيث الفضاء الفسيح ..

لقـــد كتب القليل عن الرمزية فى المسرح وان كانت توجـد فى المسرحيات نفسها وفى القصص التى تقوم عليها المسرحيات والأفــكار تنقل الى أذهان الجمهور بواسطة رموز أو كلمات أو الحان موسيقية أو ديكورات أو فعل وكلها رمزية لأنها تمثل شيئاً فهى تمثل صورة متعارفاً عليها للشىء الفعلى الذى يتم تفســيره وادراك كنهه .. والحــق أن جمهورنا لا يزال يقوم بعملية تطوير المقدرة على التعميم من واقع الأمثلة وتطوير المفاهيم التى يقيم عليها التعميمات .. ومع ذلك فاننا نستطيع أن نفترض أنه ليس بمقدورهم أن يفهموا كل الرموز لا لشىء سوى أن الحاجة تدعو الى معرفة واسعة وخبرة كبيرة لادراك الأشكال المتقدمة الجــديدة ووعى كامل بالمسرح ..

وفى مسرح الكبار والصــغار على الســواء نجـد أن الأفــكار والعواطف التى لها صلة بالدراما يجب أن تستثار بواسطة رموز .. والحقيقة القائلة أن الرموز المستخدمة يجب أن تكون حرفية Literal تماماً ينبغى الا تثبط عزيمتنا وتمنعنا من أن نحاول العثور على الأفكار والعــواطف الصــحيحة لــكى تعــرض موضــوعا theme معينا سوف يعنى ما هو مقصود أن يعنيه بالنسبة لجمهور من سن معين ..

ان الذهن والعواطف يعملان معا لتفسير مسرحية ما .. والمتفرجون ينبغى أن يدركوا ذهنيا فخامة الرياش فى بيت ينم على الثراء والرخاء وعلى المصمم أن يصل الى ذهن المتفرج وقلبه بتفاصيله التى يقوم باختيارها بعناية ليزرع بذور المعانى العميقة لاثارة العواطف التى تتفق مع المقاصد التى يرمى اليها كاتب المسرحية ..

أما الوظيفة الرابعة التى تقوم بها العناصر البصرية خاصة فى مسرحيات الصغار فهى التعويض عن فهمهم غير المؤكد للغة ،وعن الحاجات كالحب أو الراحة ... الخ السيكولوجية الموحدة لهؤلاء ، بل وعن التقنيات التى يتوسل بها الممثلون الأصغر نسبياً ، والتى تفتقر الى المهارة والقيود الطبيعية للزمن الجارى ومدى الانتباه وكل ما يحكم الكاتب المسرحى لمسرحيات الصغار يجعل من المحتم تقريباً أن تكون الصورة المسرحية مفهومة ويمكن ادراكها والتعرف عليها بدون أية كلمة اخرى .. والتفسيرات المستفيضة للبيئة الفيزيقية ينبغى ألا تكون ضرورية .. واذا ما قام المصمم بمعالجة مادة المشهد بطريقة صحيحة فان كل ما يحتاج المرء الى معرفته سوف يكون حالا مفهوماً بعد فتح الستار أو عند بداية العرض ..

على أن الصغار يتوقون الى أن يروا الصور التى تحتشد فى اذهانهم تبعث الى الحياة على خشبة المسرح ، ويتوقعون أن يجربوا الاحساس بالانجاز الذى ياتى بتعقيدات هائلة تقدم على خشبة المسرح بصورة ملموسة ويتم التغلب عليها كالغابة فى القصة العالمية الألمانية « هانزل وجريتل » Hanzel Gretal والكهف فى قصة علاء والمصباح.

ان العناصر البصرية فى الانتاج المسرحى والتى قد تعبر عن جمال لا دنيوى — جمال ينقص الجمهور فى حياته اليومية تعتبر التزاماً من اقدس الالتزامات التى تقع على عاتق المخرج أو مصمم المناظر ..

على أن الممثلين الصغار بقاماتهم الصغيرة (هذا عندما يمثل الأطفال) واصواتهم المحدودة فى نقل القوة ، والتقنية الخالية من المهارة نسبياً والتى يتوسلون بها تحتاج الى مساعدة من العناصر البصرية أكثر مما يحتاج اليه الممثلون الكبار فى توصيل الأفكار والعواطف الخاصة بالشخصيات الى جمهور المتفرجين للأطفال ..

والديكورات التى تركز الانتباه على هؤلاء الصغار من المؤدين وترفع من شأنهم ينبغى أن يتم توفيرها .. أما الأزياء فهى لا تبرز

الشخصية فحسب ولكنها تساعد على أن يشعر الممثل أنه يشبه الشخصية التى يقوم بأداء دورها ..

والاضاءة التى تفسر باستمرار المزاج المقصود من الفعل التدريجى (المتطور) Progressing action تزيد من قدر الأثر الفعال للأداء المسرحى وذلك على الممثلين وعلى جمهور المتفرجين على السواء ..

والأدوات المسرحية تحمل على الاقتناع بما يعرض على خشبة المسرح اقل مما يحدث للأشخاص الكبار ..

وقصارى القول فان الفرق المسرحية التى تستخدم ممثلين من الصغار ينبغى أن تؤكد على المعايير التكنيكية العالية المتبعة فى المسرح لمساندة الممثلين .

تطوير تصميم المناظر

ان مصمم المناظر بعد أن يعرف بصفة عامة ما ينبغى أن تساهم به العناصر البصرية فى الانتاج المسرحى يبدأ فى تطوير تخطيطه . وهو فى مبدأ الأمر لا يولى اى اهتمام للديكورات المختزنة أو للوحات التى يمكن أن تكون لديه فى المخزن ، بل انه ليتجاهل ميزانيته ، أو أن المسرحية يجب أن تعرض فى جولة ولسوف يحاول أن يجعل هذه فترة حلم ، يسمح لخياله أن يحلق عالياً وان يجسد بصرياً المثل الأعلى لا المصالحة التى لا مفر منها ، فتلك يمكن أن تأتى فيما بعد وانه فى البداية فى حاجة الى رؤية مثالية ويبرز منها فى آخر الأمر التصميم العملى وفى كل قرار كبير يصل اليه المصمم بالذات ويتخذه .. ينبغى أن يراجع ما يعمله مع المخرج اذ أن التفاهم بين الاثنين أثناء هذه العملية بأسرها له أهمية قصوى للوحدة النهائية للعرض المسرحى ..

رؤية الصغير فى مسرح الصغار

ربما يكون للصغار صورتهم الذهنية Vision الخاصة عن الموقع الذى ينبغى أن تقع فيه احداث القصة ولا يهم كثيرا بالنسبة لهم أن تكون القصور والقلاع فى زمن مسرحية « الثلجة البيضاء » Snow White — وهى مسرحية صغار عالمية — فعلا ومظلمة وقذرة

بصورة لا تصدق ولكن ذكريات المصورة التى رسمها والت ديزنى Walt Disney لقصر الملكة الشريرة سوف تبدو لهم أكثر واقعية وظهرت قصور أخرى على شاشة التليفزيون فى شكل حديث أضيفت اليها صورة رومانسية تعكس الطبيعة الرومانسية للقصص نفسها ٠

أما حجرات العرش بالقصر فتبدو ضخمة فى النسب ٠٠ والأشخاص يبدون أقزاماً تحت عقود رشيقة من الطراز القوطى وسجاجيد فاخرة ومدفآت هائلة .. والكوخ الخشبى بصفة عامة ، دافىء تقر به العين وينشرح له الفؤاد مألوف بأبعاده ، وذلك بالنسبة لكل الأشياء الموجهة الى المدفأة الحجرية التى تزود الحجرة بالحرارة وتقاوم لفحة رياح الشمال الباردة .. وثمة كهف يكون مليئاً بأشكال غريبة بارزة غير منتظمة وجدران جرداء وحافات بارزة ضيقة ليسير عليها المرء .. وحديقة القصر فيها درجات من الرخام ودربزينات ونافورات تسبح فى ضوء القمر .. بينما المزرعة أو ساحة الكوخ عبارة عن فراغ مكشوف محاط بسور خشبى ، وربما بجدار حجرى ينحنى على عتبة الباب ٠٠

ومفاهيم مثل هذه قد استخدمت فى مسرح الصغار الأجنبى لتبرز وجود الديكورات المختزنة . مدخل قصر أو جزء خارجى فى مبنى ريفى ٠ وعدد كبير من المسارح فى العالم لا يزال يستخدم مثل هذه العناصر الباقية الموروثة . ومن الواضح أن مثل هذه الذخيرة من الديكورات لا يمكن أن تعكس أى صفة من صفات مسرحية معينة وهى لا يمكن أن تفيد الا فى أن تكون خلفية يتم فيها أداء الفعل .

والمصممون اليوم يعرفون أن كل ديكور بغض النظر عن التشابه فى الموقع العام ، له متطلباته الخاصة الفريدة وجوه الخاص المميز والصفات التى لا بد من ابرازها بالنسبة لجمهور الصغار تختلف فى كل مسرحية حسب النية التى انصرفت اليها ارادة كاتب المسرحية والخطة التى وضعها المخرج فكوخ ما قد يحتاج الى نوع معقد من الفوضى والعدم وهذا على سبيل المثال ..

وفى مسرحية الطائر الأزرق لميتر لينك Maeterlinck نجد أن جو الفقر فى الكوخ يخضع لاحساس بالحب وسعادة الأسرة ٠٠

والمصمم لا يكون ناجحاً فى عمله الا لأن بمقدوره أن يبرز الصفات الجوهرية لكل ديكور ٠ يهيىء ما هو مطلوب للفعل الذى يقع داخله ٠

ومفاهيم الأطفال عما هو محلى انما يقوم على وجهة النظر الخاصة جداً للطفل عن العالم الذى يقع حوله ، ومن نقطة رؤيته البسيطة تظهر الأشياء أكبر مما هى عليه فى الواقع ..

والرسوم التى يقدمها الصغار فى الغالب عقب مشاهدة عرض مسرحى تقول : ما هى الوحدات الخاصة بالمناظر ، وأى الأدوات المسرحية وأى التفاصيل هى الأهم فى نظرهم ومن ثم تبدو لهم أكبر من حجمها النسبى ..

والمصمم فى حاجة الى أن يفيد من هذه الحقيقة ، واضعاً فى الاعتبار حجم الممثلين الذين يتعين عليهم أن يقوموا بالأداء وكذلك لديهم النزعة الى المبالغة فى حجم الأشياء حسب الأهمية وهى نزعة تقل مع تقدم السن ..

فتـــرات الاستراحـــة

قبل أن يمضى المصمم والمخرج قدماً الى ما وراء الرسوم التمهيدية (الاسكتشات) الساذجة ، فان المصمم والمخرج ينبغى أن يقررا خطة لمعالجة فترات الاستراحة .. وكما هو معروف فان عدداً كبيراً من المسرحيين يؤثرون ابقاء جمهور الصغار فى مقاعدهم أثناء فترات استراحة الفصول . وقد تم ابتكار طرق عديدة لهذا النهج بالخارج ..

واهتمام المصمم بفترات الاستراحة بطبيعة الحال واضح اذ أنه يجب عليه أن يقدم طرقاً سريعة لتحويل الديكورات بحيث لا يبقى جمهور المتفرجين فى حالة انتظار . والصغار عادة يتلهفون الى مواصلة مشاهدة القصة ولا يهتمون بالأسباب التى تدعو الى تأخير العرض وفترات الاستراحة هكذا أثبتت الدراسات وأدوات الاستراحة كثيرا ما تؤدى الى تعقيد التصميمات الأساسية والخطط الخاصة بالعرض على خشبة المسرح ..

والمخرج والمصمم قد يقررا القيام بنقل وتحويل الديكورات داخل اطار رؤية جمهور المتفرجين . وبعض التغييرات التى لها مظهر « السحر » تكون ممكنة ، وذلك مثل الأضواء وعمليات التعتيم فى نهاية مشهد من المشاهد ، ولا تترك الا صورة طلية سوداء للجدران او العقود أمام السماء الزرقاء المضاءة ..

هذه الأشكال ـ وبطريقة عجيبة وبدون أية وسـيلة مرئية للدفـع تبدأ فى التحرك بمصاحبة موسيقى مناسبة . وهى تدريجياً وايقاعيـاً تتشكل ثانية فى نموذج جديد وتعود الأضواء الى حالتها العـادية فى المشهد التالى ونفس الاثر يمكن أن يحدث خلف حاجز عليه يعرض النموذج المتغير للأضواء أو السحب المتحركة أو الجليد المتساقط ..

وعندما تستخدم طرق (مناهج) من هذا النـوع فان القائمين بنقل وتغيير المناظر يجب أن يتدربوا بعناية تماماً مثل تدريبات الممثلين ..

وبعض المسرحيات تقدم قصصاً خاصة وتلجأ الى ظهور احـدى شخصيات المسرحية بين المشاهد لتقوم بشرح الأحداث ، ومخاطبـة جمهور المتفرجين بمعلومات اضافية عن المسرحية ..

وعرض هذه المشاهد على خشـبة المسرح كثيراً ما يحتـاج الى اهتمام خاص من المصمم : اضافات جديدة لمقدمة الخشبة يمكن التخطيط لها ومنصات جانبية مع مداخل يمكن أن تدعو اليها الحاجة أمام الستارة الرئيسية واحياناً تصنع ستارة خاصة للعرض بصورة أعلى قليلا من الستارة الأمامية لاضفاء فراغ أكبر على هذه المناظـر وأى عـدد من المؤثرات الضوئية يمكن أن يكون مطلوباً ..

واذا كان للممثل أن يحتك بجمهور المتفرجين مباشرة فانه سوف تكون هناك حاجة الى درجات تهبط الى قاعـة الاستماع (صـالة المسرح) ..

والمصمم يجب أن يعمل على أن تتكامل هذه الأدوات الخاصة مع التصميم الاجمالى للعرض المسرحى بحيث انها لا تقـف على حـده apart أو تكون جزءاً مشـتتاً للرؤيـة عند عـدم استعمالها ..

ان كل جهد يبذل لتوحيد العرض المسرحى ينبغى القيام به لمنـع فترات الانقطاع من أن تكون مشهودة لصرف الأنظار عن الفعل الكبير فى المسرحية ..

البحث عـن المنـاظر

ان المصمم فى وقت باكر فى فترة الاعداد ينبغى أن يكرس ساعات من أجل القيام بالبحث بعناية عن مصدر المادة .. وهذا الأمر كفيل بأن

يعطيه رضا بمعرفته بأن الخطة التى توصل اليها فى آخر الأمر هى خطة سليمة وجديرة بالاهتمام ، الذى سوف يلقاه من الجمهور ..

بعد ذلك يستطيع المصمم أن يبدأ عمله بصورة واضحة للتفصيل التاريخى للديكورات والأدوات المسرحية والأزياء ..

وعندما يقع الاختيار على تفاصيل فترة معينة كأساس لتصميم تخيلى فان هذه الفترة ينبغى أن تستخدم باستمرار واصرار على كافة العناصر البصرية : الديكورات والأدوات المسرحية والأزياء بل والموسيقى ، والاضاءة وكلها تشكل عناصر السنوجرافيا للعرض المسرحى .

ثانيا : قرار أسلوب العرض The Style Of Production

ان قرار أسلوب العرض هو اهم القرارات التى ينبغى على كل من المصمم والمخرج أن يتخذانه ..

والتفكير فى الأسلوب يتعلق غالبا بالديكور أو الأزياء أو كلاهما — وفى الحقيقة ينبغى أن يراعى الأسلوب من وجهة نظر شاملة للعرض على طول — الطريق بدءاً من التمثيل الى الزوائد المسرحية مع مراعاة أسلوب المسرحية . والأسلوب يحتم مكونات الانطباع التى يصنعها العرض ومساهمته للقصة تتم فى اطار شامل وهذا لا يرضى فقط حساسية العاملين المسئولين عن العرض ولكن أيضاً احتياجات الجمهور لفهم القيم الأساسية التى يتضمنها النص ..

وهناك عوامل عديدة ينبغى أن تحكم بالفعل عملية اختيار الأسلوب والنسخة المكتوبة للمسرحية نفسها هى نقطة الانطلاق point of departure وتصنيفها العام أو نوع الحوار والشخصيات والفعل يمكن أن يوحى بالحاجة الى مدى محدود على الأقل من الأساليب والمقدرة المجردة لنوعية الجمهور ٠ التى من أجلها يكون العرض المسرحى ٠٠

لاحظ أيضاً أن تسهيلات الاضاءة المتاحة الى حد ما تحدد عملية اختيار الأسلوب مع ذلك فان المصممين لديهم عادة مدى واسع من الامكانات التى منها يختارون أسلوباً من الأساليب المعروفة قد استخدمت بالفعل للعروض المسرحية .

والأساليب (٢١) المختلفة للانتاج المسرحى والتى نتحدث عنها فيما يلى تكون دراسة تدريجية متطورة ، من الأسلوب التصويرى Representational الى الأسلوب المباشر Presentational

أى من الاتجاه الطبيعى Naturalism الى الاتجاه الشكلى Formalism والأساليب القريبة لمنتصف هذا المقياس يمكن أن تمتلك مظاهر تصويرية مفصلة وأخرى مباشرة على السواء ..

الطبيعية Naturalism

ان الأسلوب الذى يستهدف تصوير الواقع Reality أو موضع فعلى Actual Locale بكل تفاصيله يعرف بأنه أسلوب طبيعى وهذا الأسلوب صحيح دقيق من الوجهة الفوتوغرافية ولا يسمح الا باختيار ضئيل أو لا يسمح بأى اختيار للمصمم .. والأشياء الحقيقية Actual Objects يتم استخدامها ، اذا كان ذلك ممكنا خيراً من الأشياء المستعاضة عنها ..

ومن الواضح أن الأسلوب الطبيعى أكثر تأثيراً وموائمة للأجزاء الداخلية عن الأجزاء الخارجية .. واطار مقدمة المسرح (البروسينيم) نفسه يميل الى أن يقلل من الاقتناع بالصورة الطبيعية .. وبخاصة عندما تكون السماء ضالعة فى الأمر ..

والأسلوب الطبيعى يحتاج الى اقل قدر من التعقيد من جانب جمهور المتفرجين لأنه يستلزم أقل المطالب من قواهـا التفسيرية Interprative Powers والعرض المسرحى اجمالا يمكن أن يؤخذ على انه بالضبط ما يظهر ، والصغير ــ بغض النظر عن سنه أو مستوى نضجه أو تدريبه يمكن أن يرى فى الديكور الطبيعى الحياة ذاتها التى يعرفها معرفة تامة ، ولهذا السبب فان هذا الأمر له قدر من الصحة فى الانتاج المسرحى فى مسرح الصغار ، وان كانت هناك قيود خطيرة على استعماله ، ذلك انه يتطلب أقل قدر من انتباه المشاهد ، كما أنه يساهم باقل قدر من الأسلوب فى نموه الفنى .. فضلا عن ذلك فان المظهر المضطرب المهوش للديكور المسرحى الذى لا يتم اختياره بعناية يحتمل أن يقضى على تركيز بؤرة الانتباه على العناصر الهامة التى يحتاج اليها المشاهد من أجل الوضوح والسهولة فى متابعة الفعل وتوجد كذلك قيود عملية مثل التسهيلات المتقنة المحكمة المطلوبة لبناء ديكورات كاملة تماماً ونقلها بسرعة ..

والأسلوب الطبيعى الحقيقى فى الفن يعتبر شيئاً له قدر من الغرابة اليوم ، وهو نوعاً ما لا يتمتع بسمعة طيبة على الصعيد العالمى. وهو حتى فى أحسن أيامه خلال الربع الأول من هذا القرن كان يستخدم فى الغالب فى الشكل المعدل بالنسبة لمسرح الصغار . ولعل السبب الرئيسى فى أنه لم يستخدم على نطاق واسع اليوم هو أنه لم يكن هناك من الوجهة العملية مسرحيات تنحو نحو الأسلوب الطبيعى فى مثل هذا المسرح • وصفتها المميزة لشريحة الحياة محيرة جدا للمشاهدين الذين يحتاجون الى قصة فيها خط درامى وبناء قوى للحبكة الروائية للحفاظ على اهتمامهم ..

الواقعيــــة Realism

ان أى تعديل للصفة الفوتوغرافية للأسلوب الطبيعى يحتمل أن يغير الأسلوب الى الواقعية .. وهنا يحاول المصمم أن يضفى وهم الموضع الفعلى لا الموضع نفسه .. وهو يختار التفاصيل التى تعطيها هذا الانطباع وتجسدها فى التصميم وهو لا يضع كل شىء فى الحياة بل لا يضع ضمنا الا تلك التفاصيل التى لها صلة بالمسرحية ..

وهذه العملية الاختيارية تجعل الواقعية انجازاً فنياً أعلى من الأسلوب الطبيعى — ومن ثم تساهم فى النمو الفنى للمشاهد المعتاد الذهاب الى المسرح ومن جهة أخرى فان هذا لا يتطلب الا قدراً معقولاً من التفسير من جانبه وبالتالى فان من السهل أن يفهم ما يدور حوله ..

والأجزاء الخارجية التى يتم عملها بهذا الأسلوب يمكن أن تكون متفقة مع الأجزاء الداخلية ، أكثر مما تكون عليه العلاقة بين الداخل والخارج فى الأسلوب الطبيعى ، اذ أن قدرا معينا من العرف المسرحى يكون وجوده مفترضاً بطريقة آلية ..

وثمة عدد كبير من مسرحيات الصغار يتلاءم وضعه فى طائفة الواقعية ، والأسلوب ينطوى على كثير مما يقترح بالنسبة لمسرح الصغار ..

وقد أظهر عدد كبير من الدراسات أن هؤلاء يفضلون معالجة الأسلوب الذى ينحو نحو الواقعية فى أعمالهم الفنية .. وهم عادة يعتبرون أن صفات الواقعية أو الطبيعية أو ما هو شبيه بالحياة كأساس لاختيار احدى الصور ويفضلها على صور أخرى ..

ورسوم الصغار منذ نعومة أظفارهم هى محاولات لتصوير الواقع ، فهم يشعرون بأنهم آمنون معها ، وليس هناك أى خلط يبلبل الأفكار وهم يستطيعون أن يروا الأشكال المألوفة ويتعرفوا عليها دون ان يكون لزاماً عليهم أن يفسروا معناها تفسيراً مسهباً لكى يتصوروا الكيفية التى بها تساهم فى الفعل على خشبة المسرح ومن الواضح أن الأسلوب الواقعى يجيب على تساؤلات الصغار عن العناصر البصرية للعرض المسرحى ..

ومهما يكن من أمر فان عدداً كبيراً من المسرحيات التى تتطلب أكثر من ديكور واحد تكمل الأسلوب الواقعى تماماً مثل الأسلوب الطبيعى الى حد كبير ..

والأسلوب الواقعى من وجهة نظر عملية كثيراً ما يحتاج الى قدر كبير من المناظر فى تشييده وطلائه ونقله بسرعة .. وعندما تكون عناصر الخطة مكتملة فان الديكورات الواقعية العديدة يمكن أن تعالج بطريقة فعالة مؤثرة ولكن عندما تكون هناك قيود خطيرة من الزمن والفراغ والقوى العاملة والمال تتدخل فى المشكلة فان عمليات المصالحة التى يجب القيام بها يمكن أن تجعل المصمم يود لو انه كان قد استقر رأيه على خطة للعرض المسرحى لا تستلزم الا أقل مطالب ..

الأسلوب الواقعى المبسط Simplified Reelism

عندما يقرر المصمم التخلص من العناصر غير الجوهرية فى ديكور ما واقعى فانه فى آخر الأمر يصل الى الواقعية المبسطة ..

وهذا الأسلوب من الديكور يتسم بوجود اقل عدد ممكن من العناصر الواقعية التى تعطى بصفة عامة احساساً بوجود موضع محلى كامل ..

والوحدات القليلة التى تبقى كاملة فى حد ذاتها يتم انشاؤها غالباً بتفاصيل مجسمة ..

وبما أنه من الأسهل كثيراً تحميل ديكور بعناصر قليلة الى اقصى حد فان الواقعية المبسطة تعتبر انجازا فنياً رفيعاً من جانب المصمم ، وأفضل من الواقعية أو الأسلوب الطبيعى ..

وفضلا عن ذلك فانه اذا كان الجو الجوهرى للموقع المحلى يتم نقله ، واذا كان هناك ما يكفى لامداد الممثل بما يعينه على رواية القصة ، واذا كانت الحالة العقلية والنفسية قد عرضت بصورة بارزة ، فانه ليس هناك سبب الا تكون الواقعية المبسطة مرضية تماماً مثل الواقعية ..

وهذا الأسلوب اذا ما عولج معالجة صحيحة يمكن أن يساهم الى درجة كبيرة فى النمو الفنى للمشاهد اذ أنه يحتاج الى شىء من التفسير والتكملة منهم ..

ومن سوء الحظ أن بعض المصممين ، استغنوا عن الفوائد الواضحة العملية فى سهولة بناء الديكورات ونقلها بهذا الأسلوب ، وقد تخلصوا منها الى حد كبير بحيث أن الوظائف التى يقوم بها الديكور اختفت من خشبة المسرح .. وفضلا عن ذلك فان هذه الأساليب وكل الأساليب الباقية من التصميم تتوقف فيما تسفر عنه من أثر فعال الى حد كبير على المرونة وعلى الترتيب الذى يتم ضبطه والتحكم فيه بأدوات الاضاءة النوعية الخاصة (أضواء كشافة) والتى تحافظ على الاضاءة فى الموضع الذى يوجد فيه الديكور ..

والمصمم يشرع فى أن ينشىء بهذا الأسلوب مكاناً محلياً كاملا وليس مكاناً محلياً مقتطعاً ليصل الى مستوى الفقر المدقع ..

الانطباعية Impressionism

ان عملية الازالة للتفاصيل السطحية ، واختيار العناصر التى تمثل هذا الأسلوب خير تمثيل يتم تنفيذها كما هو الحال فى الواقعية المبسطة ، ولكن الفرق يظهر فى المعالجة للعناصر الخاصة بالمناظر التى تبقى ..

وفى حين أن الفنان الذى يعمل فى اختيار الواقعية يجعل كل مجهود يبذل لابراز مظهر الواقعية الفعلية الى حيز الوجود فيما يستخدمه من العناصر ، فان الأعمال الانطباعية — طريقة غير تفصيلية — تعطى للأشياء التى يستخدمها جوا Atmospheric لا صفة واقعية . وغرضه فى رفع درجة الحالة النفسية والعقلية للمنظر يمتد عادة الى ما وراء الديكور لتشمل الاضاءة كجو Atmospheric Lighting

واستعمال أدوات الاضاءة (ذات الستر والشفافة) وربما كشافات عاكسة للمناظر (حريق — بحر — سحب ... الخ) ..

وخشبة مسرح قاحلة مجردة ليست انطباعية أكثر من الواقعية التى تتم فيها عملية الاختيار ومن ثم فان الفنان لا يصبح انطباعياً ببساطة بخفض الديكور الى أدنى حد ، فالانطباعية تقتضى أن يكون الشعور أو الطعم Llower للمكان المحلى Locale والموقف الحاضر منقولين بوضوح وبعبارة أخرى فان الأسلوب يكون بمثابة تعليق متميز على الموقف ويقوم باشباعه بالتهذيب والنظام اللذين فى الأشكال المتطرفة ، والتى يمكن أن تكون من الأمور التى تضايق الصغار خاصة الذين يفضلون الوضوح بصفة عامة ..

والانطباعية الحقيقية هى انجاز فنى متميز من جانب المصمم واذا أمكن أن يتدرب الصغار على أن يقبلوها ، فانهم لن يحرزوا تقدماً فى نموهم الفنى .. ومهما يكن من أمر فان الحالة العقلية والنفسية المتطرفة Moodiness التى كثيرا ما تقترن بهذا الأسلوب كثيرا ما يتبين انها مفزعة بالنسبة للصغار الأقل سناً من عداد المتفرجين ..

أما الأكبر سناً على أية حال فلا يمكنهم الا أن يتسامحوا مع الحالة العقلية والنفسية المرتفعة لأنهم يتمتعون بها ..

وما تتطلبه طبيعة مسرحية الصغار بالذات تباين فى الحالات النفسية والعقلية وليس فى استجابة عاطفية واحدة طوال المسرحية وبعض التقنيات التى يتوسل بها الانطباعيون على أية حال ، اذا ما تجسدت فى الديكورات الخاصة بالأساليب الأخرى يمكن جيداً أن تزيد من درجة الاشتراك التى تكون ضالعة بها فى العمل المسرحى عندما تكون مثل هذه الاستجابة أمراً مرغوباً فيه ..

الرمزية Symbolism

ان المدخل أو الاقتراب الرمزى للديكورات المسرحية هو أيضاً تعديل للواقعية الاختيارية Selective Realism والفنان الرمزى يشرع عمداً فى أن يرمز الى جوهر المكان المحلى بوحدات منشأة جزئيا قليلة بقدر ما يمكن — والديكورات الرمزية بصفة عامة هى مناظر تمت — زخرفتها على حده ، وفيها وحدة واحدة تمثل موضعاً محلياً (العقد) Arch قوطى لكتدرائية والشجرة للغابة الماكينة للمصانع .. وهذا على سبيل المثال ..

وفى حين أن الرمزية كانت فى مسرح الكبار معروفة لدى الناس ورائجة للغاية ، فان المصممين يجب أن يعرفوا أن الصغار يفسرون الأسلوب تفسيراً حرفياً . فاذا كانت شجرة واحدة هى كل ما يوجد على خشبة المسرح فان من المحتمل جداً أن يـروا أنها تمثل ساحـة لا غـايـة ..

وما لم تكن الاضاءة معالجة علاجاً جيداً ، وقصر الانتباه على ذلك الجزء من خشبة المسرح الذى تقع به وحدة الديكور يمكن أن يؤدى الى توزيع بؤرة الاهتمام والى تشتيت الانتباه ..

والرمزية المجردة Abstract Symbolism تحتوى على خطر ملازم آخر يتعرض له مسرح الصغار ..

ففى عمل الديكور لاحدى المسرحيات على سبيل المثـال ، يمكننا أن نتوقع من المشاهدين أن يفسروا التدهور الذى طرأ على الموقـف الاجتماعى للبطلة من رؤية ترتيب لبيوت من نسيج العنكبوت على خشبة المسرح .. وهذا الديكور يحتاج الى نوع من الافصاح يتجاوز مستوى ادراك الصغار لا يصلون اليه الا بعد سن متقدمة نسبياً ..

أما فى مسرح الكبار فان الارتباطات مع المكان المحلى يمكن أن تكون بعيدة المدى جداً ..

ولا يكون هناك اعتراض كبير على وجود ديكور رمـزى بمعنى الكلمة حرفياً فى مسرح الصغار بشرط أن يتم الوفاء بالمطالب العامـة التى تستلزمها الديكورات .. والرمزية الجزئية فى الحقيقة من الصعب تمييزها عن الواقعيـة الاختيارية والديكـور الجيـد . والاعتـراف بأن الصغار موجهون نحو الواقعية ينبغى أن يرشد المصمم الى استخدام هذا الأسلوب وكذلك الأساليب الأخرى فى العرض المسرحى ..

وفى كل الأساليب التى تم بحثها نجد أن شكل الأشياء أكثر أو أقل ممثلا كما هو فى الطبيعة .. وفى حين أن جمهور الصغار مطلوب بين جمهور المتفرجين للئه بقدر كبير من خيالهم فانه ليس مطلوباً منهم أن يقدموا قدراً صغيراً من التفسير أو الترجمة ..

والرمـزية التجريديـة Abstract Symbolism على أية حـال تبدأ بأن تقدم هذه العمليات التى تحتاج الى الصغار لمد ما يرونه على خشبة المسرح ليتضمن تعليقاً على الموقف ، والموضع المحلى والمسرحية

ذاتها .. وفى الأساليب التى يظل لزاماً أن يتم بحثها ومناقشتها يكون شكل الأشياء لا يزال مشوها ليعكس وجهة نظر المصمم وطعم أو جو مكان محلى تصويرى (presented) (يعنى فيه فن) وليس تفصيلى represented وكل أسلوب ذكرناه يتحرك الى مسافة أبعد وأبعد بعيداً عن الدلالة الحرفية Literal Indication على المكان والفعل وكل منها يطلب أكثر وأكثر من جمهور الصغار ليفهموا معناه أو علاقته بالفن وكل منها يطلب تدريجياً مطالب أكبر من الاضاءة لتكوين الصورة المسرحية ·· هكذا أثبتت التجارب وأكدت الدراسات ·

الاستايليزيشان (٢٢) (المبالغة)
Stylization

الاستايلزية بالقطع هى درجة من مواجهة المصمم الفردية للديكور المسرحى ومن ثم فانه يختلف عن مواجهة أى مصمم آخر ... ومهما يكن من أمر فاننا قد أصبحنا نعتبر أن الاستايليزية هى بمثابة أسلوب Style فى حد ذاته ، يملك خصائص محددة تحديدا واضحاً وتعرف بسهولة .. والأشكال أساساً غير واقعية unrealistic لكى تؤكد على صفة خاصة للنسخة المسرحية المكتوبة أما العناصر التى تدخل فى التكوين Compositional Elements للخط أو الشكل أو اللون فمبالغ فيها أو مشوهة كاريكاتورية ويمكن أن تكون مقحمة forced من ناحية المنظور Perspective may be forced والمتفرجون على وعى بلمسة يد المصمم فى مظهر الأشياء على خشبة المسرح··

والمصورون لكتاب الحكايات فى أوربا استخدموا منذ سنوات عديدة الاستيليزية كطريقة لعرض عناصر الفكاهة humour أو السخرية اللاذعة Satire أو الخيال fantazy وشعبية هذا الأسلوب بالنسبة لمسرح الصغار قد ازدادت عالميا بثبات بمرور الأعوام ربما بسبب الاعتراف بأن أحداثا غير عادية فى مسرح الصغار تدعو الى وجود مناظر غير عادية ··

والاستيليزية التى تستولى على روح مسرحية للصغار هو انجاز فنى رفيع ، ومع ذلك يجب علينا أن نمضى بحرص فى استخدامه فى مسرح الصغار اذ أن التعلية الذى تقوم به هو بالضرورة تعليق يقوم به

الكبار .. وقد أصبح الكبار يرون أن الاستيليزية أسلوب يكاد يفصح عن تفرده (Cuteness) والصغار أكبرسنا يمكن أن يعتبروه مناسبا للأعمار الصغيرة فقط ، فالرسم على أساس معرفتهم بالرسوم الايضاحية فى كتب الصغار يؤيد هذه الملاحظة .. ومن منهم أصغر سنا يجدون صعوبة فى فهم التقاليد المتعارف عليها Conventions والتى تقترن عادة بالأسلوب · ومتوسطو السن فى الحقيقة يفضلون الأساليب الواقعية ··

لاحظ أنه اذا استخدمت الاستيليزية كأسلوب فان العرض برمته ينبغى أن يتسم بكامل سماته ··

فبناء الأدوات والزوائد المسرحية لا بد أن ينسجم فى خطوطه مع الخلفية Background والأزياء تمتلك مبالغة متماثلة فى الخط واللون والتمثيل لا بد أن يكون نوعاً من الأداء الذى يحدث انسجاماً مع البيئة المحيطة .. على أن ثمة خطر يحدثه هذا الأسلوب هو أن عناصره المرئية سوف تستحوذ على انتباه أكثر مما تستحق . ويجب على المصمم أو المخرج مراعاة أن يكون التعليق فى مستوى أقل من مستوى الكبار بمعنى أن تكون درجة الترجمة المطلوبة ليست كبيرة ..

واذا كان بمقدور الاستيليزية أن تعكس فيما يتضمنها النص ، فسوف تحدث نتيجة فعالة للوظائف العامة للعناصر المرئية ·· ولعل غرضها الأول هو ما تعكسه من موضوع القصة والحالة النفسية .. هذا الى كونها عنصر زخرفى مرضى كحاجة الصغار الى الجمال على خشبة المسرح ويمكن أن يكون هذا الأسلوب عاملا مساعداً للممثلين لنقاط التركيز والمستويات التى تساعدهم على رواية القصة لجمهور الأطفال بشكل مؤثر ..

والمصممون عادة يختارون تفصيلا تاريخياً أو جغرافياً لزمان القصة أومكانها كروتيفه (لازمة) للاستيليزية ·· واذا أمكن التعرف على الأشياء دون وضوح درجة التجريد ، فان منهج الاستيليزية يجب أن يخدم مسرحيات كثيرة لصغار السن بطريقة ترضى كلا من حاجة الجمهور الحاضرة للفهم ونموهم الفنى المنشود ..

التعبيـــرية Expressionism

ان التعبيرية تصور الأشياء لا على انهــا تــرى ولــكن على أن **جوهرها الداخلى** يمكن تصوره فى **ذهن شخصيات المسرحية** . وهـــذا يعنى أن القليل جداً مما يتعلق بالديكور يصور مكان الفعل وكل عناصره لا تساهم الا فى فهم الحالة الذهنية أو العاطفية للشخصية .. والمواد المفردة Items التى تظل فى الديكور تكون عادة مشوهة فى الخــط الدرامى **ومعالجة الزخرفة** Decorative treatment

ولو شطحت التعبيرية الى حدود قصوى ، فانه من السهل أنهـــا تصور البلبلة التى يمكن أن تنتج فى المسرح .. ومهما يكن من أمر فانه عندما يكون الأسلوب مضاعفا بحس جيد ، وذى معرفـــة بالحـــدود التجريدية فانه يكون هناك مكان للتعبيرية فى مسرح الصغار . وهذا التناقض الظاهر ينبثق من الحقيقة القائلة ان هناك عنصراً عاطفيا قويا من عناصر النزوة يخدم الأشكال الغريبة والخطوط والأشكال ، وهذا يمكن أن يكون ذا فائدة حقيقية فى نقل الجو الصحيح وبخاصة للمناظر اللادنيـــوية Unworldly scenes أو سلسلة الرؤيات فى الحلم .. وعلى كل ، فحتى تكون للتعبيرية قيمة كبرى يتعين استمرارها لتمتزج مع الأساليب الأخرى فى مسرح الصغار وكذلك فى مسرح الكبار .... والعناصر التى ينبغى أن تبقى من الممكن التعرف عليها على الرغم من التشويه الذى يلحق بها اذا كانت ترضى الصغار خاصة ..

التمســـرح Theatricalism

ان التمسرح كأسلوب من أساليب الديكور لا يقوم بأى محاولـــة لتصوير الواقع ولكن بدلا من ذلك يعرض خلفية لنوع ما بمصطلحـــات معترف بها فى المسرح وهو اتجاه صناعى Artificial بدرجة عالية فى الحـــالة العقليـــة والنفســـية Mood مزخـــرف بصراحــــة ذا صفة فكـاهية عادة Frankly Decorative end usually humanous واللون الزيتى وقماش الخيش يحلان بوضوح محل أية أشكال واقعيـــة والديكـورات المسرحية يمـكن أن تتخـــذ شـكل ســتار مسدل drop أو جناح من قطاع حائط أو ركن من حجرة أو أجـــزاء مغطاة بستائر

الهياكل العارية للبيوت أو الحجرات ـــ أى نوع من الخلفية التى لا تزعم انها شىء حقيقى واقعى بل انها ليست الا ايحاء مجرداً بالزخرفة فى حد ذاتها ..

والديكورات والازياء عموما المصممة وفق ما يراه الرسام (المصور) تكون عادة متمسرحة فى الأسلوب وهذه الحالة موجودة فى الخارج لكثرة عدد مسارح الصغار فى عدد لا يحصى له من العروض المسرحية التى يتم انتاجها كمسرحية أليس فى بلاد العجـائب Alice In Wonderland والتى تقوم فيها التصميمات على أساس الرسوم المشهورة لأشهـر المصورين .. وقد شاهدت هذا العرض عدة مرات فى وأوربا وأمريكا .

وهناك دائما خطر فى التحول من شكل فنى الى شكل فنى آخر .. فبينما الانتباه يمكن أن يتشتت بنهج لنقل طريقة مشهورة فان شيئاً من البهجة يمكن أن يؤخذ فى رؤية التصميمات التى تقتـرب من النمـوذج الأصلى (المقلد) أما الممثلون فسوف يجدون صعوبة فى القيام بعملهم عن طـريق الوهـم ..

ومما لا جدوى فيه تماماً محاولة بعث قصة فى كتاب الى الحياة على خشبة المسرح . ولسوف يبدو من الحكمة بدرجة اكبر جداً المساهمـة بشىء جديد وطازج لتفسير قصة لا عمر لها Ageless لا الدعوة الى عقد مقارنة مستمرة بصورة سبق تصورها ومفاهيم معرفة .. وليس من شك فى أن المصمم ينبغى أن يعرف ما فعله الرسامون بمادة نوعيـة خاصة ولكن هـذا لا يعنى انه ينبغى أن ينقـل تلك الرسـوم الايضـاحية نقـلا حـرفيا ..

ومهما يكن من أمر فان حدود صيغة المسرحية وبخاصة بالنسبة للصغار الأكبر سناً لم يتم بعد الوصول اليها .. فالمصممون قد اقتصروا فقط على ما تجود به تخيلاتهم فى اكتشاف انواع جديدة من هذا الأسلوب الذى يستخدم فى الانتاج المسرحى .. وعمليات الحرص هى العمليات التى تجرى عادة ..

والمصمم ينبغى أن يكون على يقين من أن التعليقات الشارحـة التى يدلى بها على المكان أو النسخة المسرحية المكتوبة ليست كبيرة جداً بحيث أن أشكالها لا تكون شديدة التعقيـد بالنسـبة لجمهـور المتفرجين ، وانه لا يتحول بعيداً بالعنصر الزخرفى للأسلوب وان يحتفظ الديكور بمكانه الصحيح فى خطة الانتاج المسرحى ..

الشـــكلية (الهيكليـــة) Formalism

على مقاس يمتد من الأكبر الى الأصغر للديكــورات التفصيليــة Representational Setting فان الشكلية (الهيكلية) Formalism تقع فى الطرق الأقصى للديكورات التصـــويرية (Presentational

والحق أن هذا الأســلوب الذى يتســم بهــذا القــدر من الحياد فى الديكور أمكن استخدامه بلا تغيير فى مسرحية وراء مسرحية .. وهـــو يمثل مكاناً محلياً تجريدياً تماماً ..

والمصطلح عادة ينطوى على ايعاز بوجود خشبة مسرح عاريـــة مجردة مسطحة ومستوية وغير مزينة ، محاطة بستائر جوخية محايدة .. وبمـــا أن المســتويات والمنحـــدرات ramps والدرجـــات Steps تضاف لتعديل أرضية خشبة المسرح فان الدلالة تشير الى التغيير الى مسرح لدنـــة) Plastic Stage وبينما تضاف تلميحات الى المكان لهذه المستويات مثل عمود أو عقد أو جزء من جدار فان التصميم يــدل بدرجة أكثر دقة على وجود الرمزية أو الانطباعية أو الواقعية المبسطة وهذا يتوقف على معالجة تلك العناصر ..

والفراغ المسرحى Space Stage هو اسم آخر لأى نوع من الأنواع المذكورة سابقاً لأنه يقيم أساس العلاقة الرمزية بين الشخصيات من حيث الفراغ المسرحى .. وبخلفية محايدة تماماً نستطيع أن نرى توا لماذا تكــون الاضــاءة هى الوســيلة الرئيســية لتركيز انتبــاه ممثل على ديكور شكلى أما اللون فيتوفر بصفة رئيسية من خلال الازياء ..

والضرر الأســاسى لهذا النوع من العرض عــلى خشـــبة المسرح بالنسبة لمسرح الصغار هو أنهم يحتاجون الى قدر من الدلالة (المعنى على المكان أكثر مما تسمح به الشكلية وليس المكان هو وحده غـــير الهام فى الأسلوب بل الحالة العقلية والنفسية للهـــدوء الذى يتســـم بالوقار ، والذى يقترن به ، ويكون خارج الدليل Key بالنسبة لمسرحية الصغار ..

ومع ذلك فان الدرجات والمستويات المرتبطـــة بخشـــبة المسرح اللدنة (الطيعة) يمكن تهيئتها لمسرح الصغار ..

وعدد كبير من مناظر القصور فى مسرحيات الصغار يمكن عرضها على خشبة المسرح بتعديلات للأسلوب الشكلى .

والموضوعات الخيالية Fantasies التى يتم عملها على غرار الطريقة الشرقية In the Oriental Menner كما يراها الغــربيون يمكن أن تفيد غالبا من مستويات بسيطة ودرجات تضاعف بوحدات زخرفية من المناظر Decorative Scene Units للتخفيف من حدة التقشف والكآبة فى الستائر الجوخية السواء ..

على أن الفائدة الرئيسية الكبرى للأسلـوب الشـكلى هى انه يسمح للممثل بأن يسيطر على المسرحية ويمد امكاناته بدرجة كبيرة فى الحركة . واذا كان هذا المظهر أساسياً فى الأسلوب الشكلى ، فانه يمكن أن يكون ممتزجا بعناصر المناظر التى تشبع المطالب الأخرى التى تلزم بها العناصر البصرية للانتاج المسرحى ..

ثالثا : قرار شكل الديكــور The Scenic Form

بينما يفكر المصمم فى الأساليب المختلفة للعرض المسرحى فيمـا يتصل بالنسخة المكتوبة للمسرحية التى بين يديه يمكنه أيضا أن يفكر فى الشكل الذى سوف تتخذه خشبة المسرح ..

وبعض أشكال المناظر التى نتحدث عنها فيما يلى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأساليب نوعية معينة ، فى حين أن أشكالا أخرى يمكن تكييفهـا لأساليب عديدة ..

وشـكل المنظر الذى يقـع عليه الاختيار فى آخر الأمر ، من الواضح أنه يجب أن يكون مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بالتسهيلات المتاحة لعرض مسرحية على خشبة المسرح ، وان كان المصمم يجب أن يتخذ الى حد ما موقفاً مثالياً فى العرض المسرحى لكى يتصور بصريا الديكور المناسب كل المناسبة للنسخة المسرحية المكتوبة والتى فى متناول اليدين ..

ومن الأفضل كثيراً تعديل ديكور مثالى ليلائم خشبة مسرح معينة بالذات من أن يبدأ المرء بصف كبير من القيود والتحديدات وان يتوقع ديكوراً فنياً يبرز الى حيز الوجود والتحدى الذى يواجهه (ليجـد طريقة ما) تؤدى الى مفهوم جديد وديناميكى تماماً للعرض على خشبة المسرح والتى تلائم حتى التسهيلات الأشد فقراً ..

والأشكال التى نتحدث عنهـا هنـا ليست الا عـدداً قليـلا من الامكانات التى يمكن أن يفكر فيها المصمم .. وكل واحد منها أثبت انه ناجح نسبياً فى الانتاج المسرحى .. ولكن ليس من شك فى انها ليست

الأخيرة التى يتم ابتكارها على يد رجال ونساء من العباقــرة والذين يعملون فى مسرح الكبار والصغار ..

الديكــور الصـــندوقى The Box Set

الديكور الصندوقى شكل شائع وذلك بجدرانه الثلاثة التى للحجرة أما الجدار الرابع فمفتوح بحيث انه يحتاج الى شرح .... والمسرحيات التى تحتاج الى وجود محل تجارى واقعى أو مطبخ أو غرفة معيشة أو غيرها من الأجزاء الداخلية يتخذ عادة شكل صندوق سهل التعديل ..

وعلى العكس اذا كان الحائط الخلفى قطرياً على الجوانب وبدرجة ميل نسبية وليس مستقيما فانه يهيىء تركيزا للانتباه والاهتمام وكذلك يوفر مزيداً من الفراغ .. واذا كانت هناك جدران جانبية أو خلفيــة تحتوى على أجزاء بارزة صغيرة فى نقاط استراتيجية ، بمعنى أنها قرب نافذة أو مدفأة أو باب سيكون الديكور مدعماً وثباته شديد الوضوح .. أما المستويات التى يتم ادخالها فى مسالك الأبواب والفجوات والسلالم وما اليها فتهيىء تأكيداً للممثلين ..

وديكور الصندوق لكى يكون واقعياً تماماً يحتاج الى سقف ، قطعة معلقة فوق الراس .. ويحدث تعديل للصندوق حالما يحذف السقف .. واحلال السقف بحافات للسقف Ceiling Boarders قلما يكون ناجحا ·· وتلك قطع من القمــاش تعلق افقيــا فوق خشبة المسرح وتطلى لتناظر الجدران ·· واذا كانت قطعــة من السقف غير عملية فمن الأفضــل الا يدعى أحــداً انهــا موجودة هنــاك ·· فهذا العنصر من المسرحيــة أو الاستيليزية فى التصميم يســاعد على تأكيــد أن الجدران كاملة تماماً وان السقف ليس ضرورياً فى الواقع ··

والجدران بدلا من أن تكون موضوعة مباشرة عبر القمة فانهــا يمكن أن تنتهى بخط جارف مكتسح أو خط مسنن أو حتى بتصميم مقتطع cut out design تحــول الى روتيفة من موتيفات الفتــرة أو المكان الذى تقع فيه أحــداث المسرحية ··

وعندما يكون لزاماً استخدام ديكــور أو اكثر فى المسرحيـــة فان الصندوق الكـــامل للديــكور يكـــون من الصـــعب معـــالجته عـــادة Difficult to Handle ويســـتغرق وقتــا طـــويلا لنقـــله وتحـــويله ما لم تتم معـــالجته بخشـــبة مسرح دوارة Revolving Stage

أو خشبة مسرح يتم رفعها بمصعد أو بخشبات مسرح كاملة يتم نقلها بعربة .

وأحيانا يقوم مصمم عبقرى بتصور خطة تتألف بمقتضاها من وحدات ـ صغيرة مختلفة كل منها على عربته الخاصة (منصات صغيرة بعجلات) تتجمع لتشكل ديكوراً صندوقيا ثم بناء على اشارة متفق عليها يتم تفكيك العلبة والصندوق ، ثم يعاد تجميعها بسرعة لتتحول الى الديكور التالى ..

ومعظم الهيئات المنتجة تفضل على أية حال أن تعمل بأشكال من المناظر اقل كمالا من الديكور الصندوقى عندما يكون مطلوبا وجود أكثر من مكان محلى ..

الديكور ذو الوحدات Unit Sets

للمسرحيات التى تحتاج تغييرا واحدا أو اكثر من تغيير للديكور فان وحدة جذابة وعملية يمكن تدبيرها لتوافق المطالب الفيزيقية لكل المواقع .. والوحدة يمكن التخطيط لها بأى أسلوب من أساليب عديدة تكون واقعية أساساً أو استيليزية أو شكلية أو ممسرحة وهذا يتوقف على النسخة المكتوبة وما يود المصمم أن يؤكده من خلالها ..

وديكور الوحدة تظل فيه الوحدات طوال المسرحية ويمكن ألا تتغير بصورة جوهرية ، أو يمكن أن يتم بناؤها لكى تلقى تعديلا فردياً طفيفاً لكل منظر من المناظر .. فمثلا سلسلة من العقود يمكن عملها فى أماكن بارزة مختلفة يتم ادخالها منها أو سحبها منها لتلبية احتياجات كل منظر من المناظر .. ووحدة العقد هذه يمكن أن تكون بمثابة جزء خارجى لخلفية حديقة أو جزء داخلى فى قصر أو مطبخ أو كاتدرائية .. وبالمثل فان الدرجات والمستويات يمكن أن تكون مجسدة فى الوحدة ويمكن أن تستخدم بطريقة مختلفة طوال المسرحية ..

وبناء عقد كبير يمكن أن يخدم أغراضاً عديدة فهو يمكن أن يكون مفتوحا تماما ليظهر منظرا داخليا ، ومغلقا الى حد ما بستائر أو ببناءات مسطحة مستوية ومغلقة تماما بعيدا عن السلالم أو النوافذ أو الطرق المؤدية الى المدخل أو الشرفات .. وهناك تقريباً امكانات غير محدودة للمصمم العبقرى ..

وينبغى أن يراعى الحذر فى ديكــــور الوحـدة ، فمن الأمـــــور التى يمكن ادراكها وتصورها أن الصغار وكذلك الكبار عند العمليـــة التالية لنقل وتحويل الوحدة يجلسون هناك ويتساءلون عما سوف يحدث للبناء الأساسى فى المرة القادمة وهذا من شأنه أن يخلق تشتيتاً يمكن أن يتبين انه يقوض دعائم الاستمتاع بالمسرحية ..

ومهما يكن من أمر فان فوائد نقل وتحويل أجزاء بارزة صغيرة بدلا من نقل ديكورات كاملة لا شك انه يحفظ ديكور الوحدة مألوفاً لــدى المنتجين فى المسرح لفترة قادمة والمصممون ينبغى أن يبذلوا كل جهـــد ممكن لاشباع حاجتهم الى التغيير فى مظهر المناظر ، بتنويعات مختلفــة هامة ان لم تكن واسعة النطاق فى الوحدة ..

الديكــــور المتعـــاقب Simultaneous Set

بعض المسرحيات تحتمل تقديم ديكور كل المواقع المطلوبة فى الحال .. وكل منطقة على خشبة المسرح تبين مكاناً محلياً منفصلا ..

ويطلق على الديكور هنا بانه متعاقب ويتحـرك الممثلون تبعا لذلك من ديكور الى آخر (من ساحة الى أخرى) ولا يكون ضالعاً فى الأمر الا القليل من النقل والتحويل للديكور ويتوقف على وجــود الفـــراغ الميسور تنفيذه بأساليب واقعية أساساً أو استيليزية أو متمسرحة ..

ولتحاشى حدوث بلبلة لجمهور المتفرجين فان الاضاءة يجب أن تكون مركزة على منطقة معينة بالذات يتم اسـتخدامها فى أية لحظــــة بدون اضاءة عامة لخشبة المسرح بأسرها ..

الديكورات التى يتم اسقاطها عند الأجنحة Drop Wing Border Set

لقد وجدت استخدامات جديدة فى السنوات الأخيرة للديــكورات التقليدية القديمة التى يتم اسقاطها . والشكل يتألف من ستارة خلفية عبر مستوى الجزء الخلفى من المسرح مع قطعتين أو ثلاث قطع فى الجناح على جوانب المنطقة المخصصة للتمثيل تبدو انها متصلة فوق الرأس بحافات من القماش مدهونة بطلاء لكى تكون مناظرة أو مكملة لوحدات المناظر الأخرى ..

وفى المسارح فى الأزمنة القديمة كانت هذه الأجنحـة والحافات Borders تصف بحيث أن منظـر المنظور المتقلص كان يسـاعده تناقص بمعنى الكلمة فى الارتفاع والعرض على السواء للعقـد الذى يتكون بأجنحة وحافات وكان الستار الخلفى يدهن ببراعة بطلاء لتكملة أثر الوهم ..

وعبر السنوات تعرض أسلوب الدهان بطلاء هـذه الأشـكـال لتطور هام من عظمة رائعة تفصيلية الى الاتجاه الطبيعى من عمليـات رش بالألوان الاستيليزية الى صور طبق الأصـل للجـلد المدبـوغ والأصـباغ ..

ولكن المصممين فى مسرح الصغار الحديث قد وصلوا الى ادراك أن هذا الشكل غير مقنـع مثـل الواقعية ومن ثم استغلوا صفة المسرحة بدلا منه .. والصفة الجوهرية الوحيدة للمعالجة المرنة لهذا النوع من الديكور هو الهوائية (الفراغ العلوى)Fly Loft حيث يمكن رفع وانزال احـدى السـتائر ..

واذا كان لابد من تغيير الأجنحة أثناء المسرحية فانها عـادة يتم اعدادها معاً بالترتيب .. وكل واحد منها يسحب على التعاقب جانبـاً فيكشف عن الجناح التـالى خلفه ..

وثمة أشكال أخرى للمناظر لا تقدم الا فرصة صغيرة لمواجهـة واقعية وكل تلك الأشكال التى نتحدث عنها فيما يلى تفترض قبول التقاليد المتعارف عليها فى المسرح من جانب جمهور المتفرجين .. وبينما يصبح متفرجينا شيئاً فشيئاً أكثر وعيا بالفن من خلال العروض المتكـررة للديكورات مثل هذه فانهم يمكنهم أن يتعلموا التقاليد المتعارف عليهـا والتى تقوم عليها هذه الديكورات فيتقبلونها عندئذ أكثر مما كان يحدث عند أول احتكاك بها ..

ومع ذلك فان هذه الديكورات فى أحسن الفروض ربما لا تكـون أبداً مرضية للصغار أولا يقبلونها توا مثل الأشكال الواقعية ومع ذلك فانها تقدم حلا فنياً رفيعاً للمشكلات العديدة التى تواجه العرض عـلى خشبة المسرح ، بالنسبة للمسرحية المتعددة بالديكورات Multi Set Play ومرضية بدرجة أكبر من وجهات نظر عديدة وذلك أكثر من أداة مسرحية وحيدة تقوم بجهد كبير (للايحـاء) لوجـود ديكـور على خشبة المسرح مجرد خلافا لذلك أو قطعة ديكور صغيرة وسط الستائر المحايدة ..

مجموعـــة السواتر الحاجـــزة Screen Set

هناك انواع عديدة من اشكال وأحجام كثيرة مـــن مجموعـــات السواتر الحاجزة كما أن هناك أشخاصاً يقومون بتصميمها .. وهى أساساً تتكون من جزئين مسطحين مستويين أو ثلاثة ومرتبطة معـاً بمفصلات التى لا تبدى الا القليل من التظاهر بأنها جدران كاملة .. وهى عادة زخرفية .

وتكون بمثابة نقطة بؤرية بين الستائر المحايدة المحيطة بالمنظـر وترتيباتها لا نهاية لها فى العدد وفصائلها الرئيسية هى انهـــا يمـــكن بسـهولة نقلها وتقف قائمة دون أن يحتضنها شىء ..

الديكـــورات التخطيطيــــة Outline Sets

قطع من الحبال او شرائح من المادة بل واشياء مسطحة مستوية Flats مدهـونة بطـلاء من نفس لون الخلفيـة المحايدة الا فى حافاتهـا وتستخدم أحيانا لتشكل صورة تخطيطية Outline لوحدة المناظر التى توحى بها المسرحية والمؤثر The Effect وهى رسم فى الفـراغ مع حذف البنـاء الفعلى .. وهـذه صـيحة بعيـــدة من الوقعيـة A Far Gry From Realism واذا تم عمـــل الصـــورة التخطيطيـة بشىء آخر غير حافة أشياء مسطحة مستوية ، فان طرقـــا أخـــرى للتغيير يمكن أن تكون لزاماً وبصفة خاصة تصورها . وأبسط طريقـة لتغيير هذه الديكورات هى انزال الهيكل التخطيطى كله من الهوائية الى اسفل .. والأجزاء المختلفة تكون معلقة بسلك بيانو ..

والهيكل التخطيطى له ضرر خطير واحد وبخاصة عند استعمال الحبـــل أو شرائح المـــادة والديكـــور ليست لـــه صفـــات مقنعـــة The Setting Has No Masking Zualities فالداخـل والخـــارج ومعالجة المؤثرات السحرية يمكن أن تصبح مشكلة عندما يمتد المنظـــر الى ما وراء حدود « الديكور » ..

الديكورات المحـــدودة Minimum Sets

ان خطة توضع لتقليل ارتفاع مسطحات الجدران Wall Flats الى مستوى ثلاثة أو أربعة أقدام فيما عدا ما حول وحدات النافــذة، أو الباب او المدفأة ، يعرف بأنه اقل قدر من الديكور .. والجدران عادة تستمر كل الطريق حول الحجرة على ارتفاع منخفض . والأثر الذى يحدث هو واحد من سلسلة من الوحدات أكبر واهم ، مرتبطـــة فى الجزء الأسفـــل ..

وهذا النوع من الديكور يستخدم أحياناً لمدخل غرفة معيشـــة أو مطبخ ، والتفاصيل التى يتضمنها هذا الأمر تعالج بطريقـــة واقعيـــة تمامـــاً ..

وهذه الديكورات تظاهرها عادة ستائر محايدة تشمل هكذا اكبر كتلة من التكوين البصرى وربما لا يقبله الصغار كواقعية على الاطلاق ..

وهذا الشكل من الديكور لسوء الحظ ، يحتاج الى قـــدر كبير لا يستهان به من البناء بعضه خاص تماماً ومن الصعب ان يستخدم ثانية Hardly Reusable وفائـدته الكبـــرى هى تقليـــل الـــوزن عندما يحين الوقت لنقله وأقل قدر من الديكور يتم تدبيره ببراعة يمكن جمعه أو هدمه فى أقل زمن ..

الديكـــور المجـــزأ Fragmentary Set

عندما تكون نسب خشبة المسرح صغيرة تماماً وتسهيلات الاضاءة جيدة ، يقوم مصمم المناظر احياناً بوضع خطة لتركيز الاهتمام البصرى عـــلى وحـــدة من المنـــاظر · ركـــن حجـــرة A Corner Of A Room طريق يؤدى الى مدخل أو عقد . ومثل هذا الديكور يسمى مجزأ . لأنه لا يمثل الا جزءاً من موضع محلى .. والوحدة التى تستخدم يمكن تصميمها وفق اتجاه او اسلوب واقعى او استيليزى أو وفق اتجـــاه انطباعى أو اتجاه تعبيرى أو مسرحة . ومهما يكن من أمر فانه لسوء الحظ ، ما لم يكن الجزء مصمم تصميماً جيداً فانه لا داعى للجوء الى مثل هذا الشكل ..

على أن الديكور المجزأ لا ينبغى أن يكون هو الجواب الأوتومانيكى للمسرحية متعددة الديكورات ..

قيـود على عمليـة التبسـيط Limits To Simplifications

أن تبسيط الديكورات عملية فنية بدرجة كبيرة . وعملية يجدهـا المسرح ضرورية للتوفيق بين العدد الكبير من المواضع المحلية . ومهما يكن من أمر فان هناك حدوداً من الحكمة عدم تجاوزها .. فمثلا تبسيط الديكورات ينبغى الا يفوق مقدرة جمهور المتفرجين على قبول التقاليد المتعارف عليهـا ، والضالعه فى اجـراء عمليـات تحفيض فى الواقعية . وهذا الأمر يتوقف على نوعية الجمهور ودرجة النضج والتعقيد الفنى لأفراد هذا الجمهور ..

وتبسيط الديكور ينبغى الا يمتد الى ما وراء النقطة التى فيها يتقرر وجود دلالة واضحة على مكان الفعل والديكورات التى توحى فحسب بوجود مكان يعتمد بدرجة كبيرة على الصغار « لمليء التفاصيل » مـن خيالهم وتصوراتهم . والتفاصيل هامة للغايـة على الأغلب كـما أن التبسيط ينبغى الا يتجاوز الحدود التى تعتبر فيها الديكورات سنداً مؤثراً لحوار الممثل وحركته فى روايـة القصـة واذا ما تم تخفيض الديكورات تخفيضاً كبيراً فان العبء يوضع على الممثل ليروى القصـة باستخدام مهارته وحدها ..

وليس من شك فى أن تبسيط الديكـورات ينبغى الا يحمـل الى ما وراء النقطة التى منها قدر لا بأس به من الاهتمـام البصرى والجمالى . فالعناصر التقليدية للتجربة المسرحية يتم تقديمها لأمتاع الجمهور . .

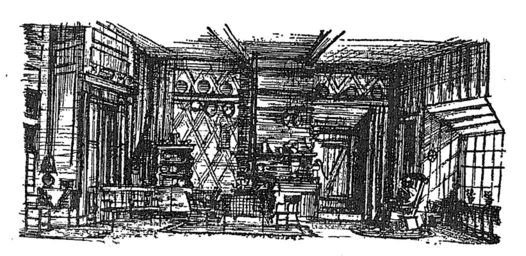
وعلى الرغم من أن العرض الممتع السار لسحر وعجائب المسرح فان الصغار ينبغى أن يستمروا فى البحث عن الاشـباع فى الجمـال والتناسق والعرض الخيالى على خشبة المسرح لسنوات قادمة ..

وأخيرا فان عملية التبسيط تحتاج الى تاثير فعال فى نظام الاضاءة الذى يقصر الانتباه على عناصر الديكور التى تبقى دون أن تمس ..

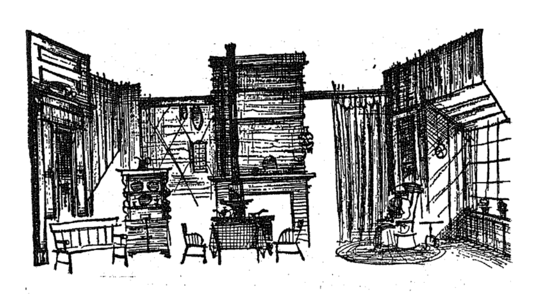
والفراغات الكبيرة المضاءة تقضى على تركيز الانتبـاه ولا تؤكـد الا على النقص فى المنـاظر ..

ومعرفة تبسيط المناظر ومعرفة واضحة بحدودها ينبغى ان ترشد المصمم وهو يضع خطته لانتاج مسرحى .. ونظرا لأن التبسيط الزائد الشديد يتجاهل هذه الاهتمامات للجمهور فان الأمر يكون موضع الدراسة من جانب المصمم ..

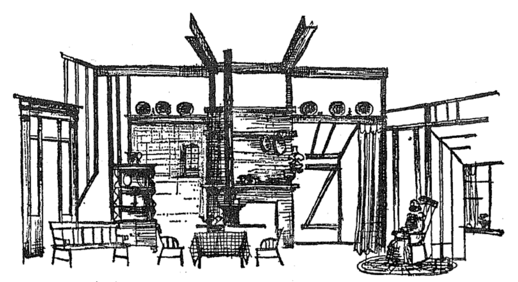
ويجب علينا الا يخطر ببالنا ان الجماهير يمكن أن تملأ الفراغ من اخيلتها بتفاصيل لمناظر نتركها . ولا نستطيع ان نبرر المبالغة فى عملية التبسيط بالقول ان الممثل هو الشخص الذى يجب التأكيد عليه وأن الديكور ينبغى الا يجذب الانتباه بأى حال .. وهنا تكمن أحد الفروق الكبرى بين عروض الكبار وعروض الصغار .. فالصغار يحتاجون الى عون أكبر من العناصر البصرية أكثر من الكبار ، وكل تبسيط يجب القيام به من وجهة النظر المذكورة ..



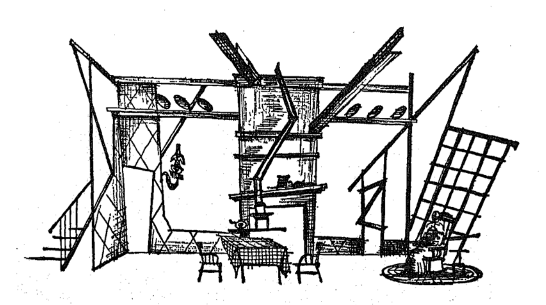
ديكور واقعى بتفاصيل محــــدودة ويمثل وهم الموضـــوع الفعلى لا الموضع نفســه ٠



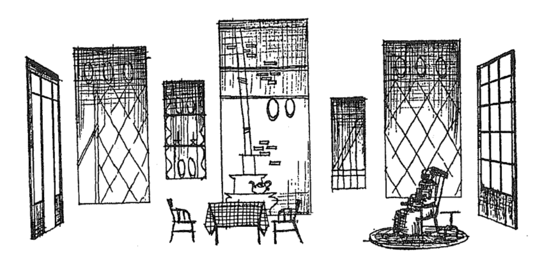
ديكور واقعى بأقل التفاصيل ٠



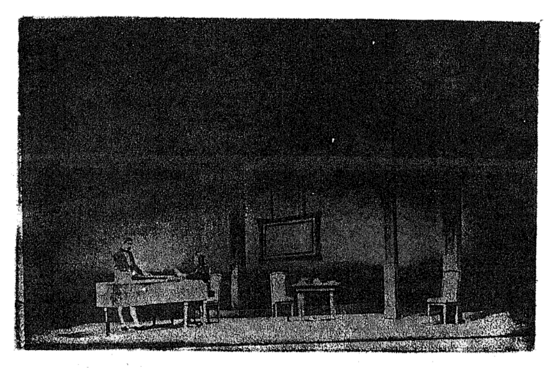
ديكور انطباعى – يتميز برفع درجة الحالة النفسية والعقلية للمنظر
لتشمل الاضاءة كجو ٠



ديكور تعبيرى يرى على أن جوهره الداخلى يمكن تصوره فى ذهن
شخصيات المسرحية وعناصر الديكور تساهم فى فهم الحالة الذهنية
أو العاطفية للشخصية ٠



التمسرح ـ اتجاه صناعى بدرجة عالية فى الحالة النفسية والعقلية ـ مزخرف بصراحة · والديكورات يمكن أن تتخذ شكل ستار مسدل أو جناح من قطاع حائط أو ركن من حجرة ··



٦ ـ الديكور المجزأ حيث تركيز الاهتمام البصرى على وحدة المناظر · ويسمى مجزأ لأنه لا يمثل الا جـزءا من موضع محلى ·

الفصـــل الثـــالث

المسرح الشامل ونظرة جديدة ـ لماذا ؟

ربما كان هذا اللون من المسرح هو أقرب الأشـــكال المعـــاصرة رواجا فى المسرح العربى .. ولقد عبر زكى طليمات بقوله فى صـــدر كتابنا « المسرح الشامل » : « عندما أحس فنانو المسرح فى مطلع هـــذا القرن أن فن السينما قد صلب عوده مرة واحدة واجتذب جمهور المسرح اليه ، بدأ هؤلاء حركة اصلاح واسعة فى أوربا وأمريكا كان فى طليعتها اروين بسكاتور Erwin Piscator المخرج الألمانى الذى ذاع صيته فى الثلاثينيات وهو يمارس افانين مسرح جديد ، يستطيع من خلالهـــا تقديم مسرحه السياسى المعروف للطبقة العاملة .. » .

ان ذيوع المسرح الشامل فى الستينيات أثار كثيراً من المخرجين والكتاب للجدل حول مفهوم المسرح الوليد .. ويهمنا أن نسوق مقتطفات مما نشره توفيق الحكيم حول مفهوم ودلالات المسرح الشامل (٢٣) ولقـــد لخص آراءه فيما طرحه من أسئلة حول ارتفاع أسهم المسرح التجارى باجتذاب جماهير جديدة اليه لا تهمها الكلمة بقدر ما يهمها المتعة وحسب .. وناقش موقف السينما التى بدات تجعل الكلمة محدودة الحيز ثانوية القيمة بالنسبة الى عناصر أخرى هامة ومثيرة تمتع العين والأذن اعتماداً على العرض المنوع .. وتساءل الحكيم أيضاً ما اذا كان المسرح على حق فى اتجاهه الشامل الجديد أم أن له رسالة خاصة به .. وبهذه التساؤلات وضع توفيق الحكيم النقط على الحروف فى انتظار الاجابات حتى نعرف موقع اقدامنا من قضية المسرح فى عصرنا الحاضر عالمياً ومحلياً .

ان توفيق الحكيم فى الحقيقة لم يشف غليلنا ولم يضـــع اجابـــة محددة لتساؤلاته وأكثر من هذا أن المسرح الشامل مهما كانت مواصفاته البصرية والسمعية على حد ما قاله توفيق الحـــكيم ليس بالضرورة أن

يكون مسرحاً بلا رسالة ومعنى ذلك أن ما يعنيه توفيق الحكيم لا يتعدى وصفه للمتعة الصرفة مع أن المسرح الشامل له مواصفات لا نستطيع أن نفصلها عن المسرح ذو الرسالة . واغلب الظن أن ربط الحكيم للمسرح الشامل بأفانين العرض البصرية والسمعية هو من قبيل ربطه بالمسرح التجارى وهو ربط يجانبه الصواب وهو ما سوف نعود اليه فى هذه الدراسة عند التعرض للوجه الفلسفى للمسرح بوجه عام ..

ومهما يكن من راى توفيق الحكيم فلا شك أن حماسه للمشاركة فى التعريف بالمسرح الشامل يأتى فى اطار حماسه القومى بأن المصريين والعرب لا يقلون فى موهبتهم للمسرح عن غيرهم من شعوب الدنيا بمعنى انهم يدركون تطورات المسرح وأساليبه الوليدة كما يدركون اساليب الموضة وانماطها المستحدثة وعليهم ممارسة كل الوان التجديد فى المسرح ..

أما جان لوى بارو Jean Louis Barrault وموريس بيجار Moris Bejar من فنانى المسرح الممارسين فيرون المسرح الشامل من خلال تقنيات المسرح قديمة او حديثة أو معاصرة شرقية أو غربية .. أما بيجار (٢٤) فقد انتهج فى أعماله الراقصة منهجاً يقترب من عصرنا الذى نعيش فيه ــ عصر السينما والدراما الموسيقية ــ وهذه الأخيرة تقترب من المسرح الشامل فى بعض تقنياتها وان كانت تفتقر الى الاطار السياسى الذى سوف نتعرض له كركن أساسى فى المسرح الوليد ..

ولو رجعنا الى كتاب المسرح السياسى (٢٥) Political Theatre الذى كتبته ماريا ليه Maria Ley ابنة بسكاتور لاكتشفنا من جملة ممارسات والدها انه كان أول الباحثين عن مدلول المسرح الشامل دون معرفة دقيقة بالمفهوم كاصطلاح .. ولكن تقنياته المستحدثة تقودنا الى وصف مسرحه السياسى بالمسرح الشامل . وكان من أوائل الدعاة الى كسر الحاجز الذى تشغله حفرة الأوركسترا فى المسارح التقليدية حتى يتعانق الممثلون وجمهور المسرح تعانقاً سياسياً لتحقيق الهدف (٢٦) ..

شغل بسكاتور نفسه بمسرحه الجديد وكان يدرك حقيقة الشمول المسرحى بمعناه الذى يرتبط بتصميمات للمسرح الجديد .. وان كان قد عبر عن عدم رضائه عن تصميمات المسارح الجديدة والمبنية حديثاً ووصفها بأنها اشكال جديدة نعم ولكنها محوطة بسمات المسرح التقليدى داخلياً وخارجياً .. وهذا ما حدى بفنان مثل جروتوفسكى Grotovsky

البولندى بتشكيل معمار مسرحه تبعا لكل مسرحية على الرغم من بعــد هذا المسرح عن الجماهيرية والشعبية ..

تجارب بيتر بروك (٢٧) Peter Brook

بيتر بروك علم من اعلام المخرجين فى المسرح المعاصر ، له تجارب شديدة الحداثة قام بها منذ منحته منظمــة اليونســكو مركزا للأبحـــاث المسرحية بباريس مع بداية السبعينيات وكانت باكورة تجاربه بصحراء برسيبوليس بمدينة شيراز بايران ٠٠ لقد ضاق هــو الآخر ذرعا بالمسرح التقليدى وتصميماته ٠ ومن هنا يمكننا استنتاج موقف بروك من هــذه المسارح وعلاقاتها بأحلام بسكاتور فى هذا الخصـــوص وما تمناه من تصميمات جديدة للمسارح بعيدة كل البعد عن تقليد مسرح الأســـلاف وان كان لا يعارض فى تحلى هذه المسارح والتصميمات الجديدة بأخص ميزات المسارح القديمة كالمسرح الاليزابيثى مثلا فى القرن ١٦ وما تحلى به من خشبة مسرح عـــارية تقريبــاً (٢٨) حيث اكتفت بخلفيــة شكلية Formalist تستغل فى معظم العروض مع دلالات بسيطة للأدوات والزوائد المسرحية التى تختـــلف من عــرض الى آخـــر ٠٠ وهـــذه التجـــربة حملت اســـم « اورجـــاست » (٢٩) Orghast منذ عام ١٩٧١ وكانت تجربة فريدة كشفت لنا عن لغة جديدة شديدة الحداثة لم يسبقه احد اليها . وقد امتزجت فيها الأصوات البشريـــة بالموسيقى وكلمات أفريقية وفارسية قــديمة وحديثــة ٠٠ وكأن بروك بهذا يفتح الطريق أمام تقنيات للاخراج الشامل لتغيير وجه المسرح انطلاقاً من فكرة الانسان وخياله وليس اعتماداً على ابهارات آلية أو ميكانيكية أو اليكترونية كما أصدرنا . وما زلنا مخرجين وفنـــانين على طريـــق الكشف والابداع فى أى مكان وفى أى زمان ..

لم تكن تجربة « أورجاست » فى حقيقة الأمر الا نوعاً من المسرح الشامل وقد أعاد الينا مشـــهد « بروميثوس Prometheus يسرق النـــار من جبل الأولب وهو بهـــذا يمثل تطاول الانســان على ضميره ليخوض تجربة دمار البشرية ٠٠

وتجربة « أورجاست » لبروك بهذا المعنى تعتبر بحق رائدة فى مجال العرض الشامل من جهة وشمولية المكان من جهة أخرى .. وهى بهذا المعنى تفجر ابداعاً جديداً من صنع الانسان وعقل الانسان ــ هذا الانسان الذى يمثله المخرج والممثل والشاعر والمصمم .. ولم تكـــن تجربة « أورجاست » عرضاً مسرحياً ، بل كانت طقساً بدأ مع غروب

الشمس حيث تنفجر كتلة من نار وسط ظلام دامس على حين يهرع جمع من الممثلين اليها كي يضيئوا مشاعلهم وتستمر الأحداث طوال ساعتين من الزمن تنتهى بانتهاء الجزء الاول . أما الجزء الثانى من « أورجاست » فيبدأ مع صباح اليوم التالى قبيل طلوع الشمس بساعة على الاقل حيث تظهر بقرة حلوب على مرتفع وعلى مرآى من الجماهير التى أحاطت بالمكان من كل جانب ويقترب الانسان وهو سارق النار من قبل ليقدمها قرباناً للآلهة وتبركاً بالركوع الى مملكة الشمس للاتحاد بينها وبين الانسان بعد ما أصابه ما أصابه من ويلات الدمار .. وهذا بالطبع يعطى احساسا بالأمان والعودة الى السلام ، ويؤكد بالتالى رسالة المسرح حتى لو اشتمل العرض فى أجزاء منه على المتعة والتسلية التى يفترض أصلا أن تشكل جزءاً لا يتجزأ من « المسرحة » (٣٠) Theatricality

وتجربة « أورجاست » لبيتر بروك فى الحقيقة لم تكن التجربة الأولى من نوعها على مستوى الطقوس والتيمة الكلاسيكية وردود فعلها كما قدمها بروك فى المسرح المعاصر . ذلك أن « ماكس راينهاردت » Max Reinhardt فى رأينا له تجارب مماثلة على صعيد الابتكار فى اطار الشمول المسرحى الذى يجمع بين المؤدى والمتلقى فى بوتقة واحدة كما تدل على ذلك تجربته « كل حى » Everyman (٣١) ومثل هذه التجربة تؤكد لنا تحديات مخرج كبير كرينهاردت لعصره بالبحث عن تقنيات جديدة ·· ومارتن ايسلن Martin Essilin يسوق الينا هذه التجربة التى اتخذ راينهاردت مادتها من العصور الوسطى ـ العصر الذى انتشر فيه المسرح فى أوربا قرابة القرن العاشر الميلادى ·· ولم يكن راينهاردت فى اتجاهه الجديد حين اخرج هذه المسرحية فى « سالزبورج » Barouque . بالنمسا الا مكتشفا لمقومات جديدة فى تأليف عناصر العرض المسرحى مستندا الى السمات البيئية للمكان وطبيعته المعمارية المعروفة بطراز الباروك Barouque · ولم يضف رانهاردت شيئا للمكان أكثر من بضع مصاطب لتتساوى ومدخل الكاتدرائية ·· ويفتح العرض بصوت ·· الله ·· ينادى على ملاك الموت أن يحضر رجلا غنيا يدعى « كل حى » وينطلق صوت ·· الله ·· من داخل الكاتدرائية كما تصور المخرج راينهاردت .. وحدد ظهور الموت من خلف التماثيل التى علت واجهة المبنى وبعد لحظات انطلقت أصوات مكبرات الصوت من جميع الكنائس المحيطة تنادى ـــ كل حى .. كل حى .. وتختلط الأصوات وأصداؤها لكى تعطى احساساً بوجود الله فى كل مكان ولا مهرب اذن من موت محقق لمن حانت ساعة موته .. واذ تحين تلك اللحظة ينشر الغروب ثوبه على المدينة وبعد لحظات يغمر الضوء قلب الكاتدرائية ايذانا

بصعود روح « كل حى » الى جنة الله وهنا تفتح أبواب الكاتدرائيــة وتعزف الموسيقى مع أصوات الكورال حيث تختلط بأجراس الكنائس .

واذا كان الأسلوب الشامل ـــ هو الوجه الجديد لتقنيات التحدى للخروج من سبات المسرح الآخر واحباطاته أمام ظلمات المسرح التجارى وبضاعته من الكوميديا الجنسية والسخافات المتدنية التى يروجهـا المثلون كل ليلة على حد زعمهم أنهم يمارسون مسرحاً سياسياً وهــم أبعد ما يكونون عن السـياسة ، فالمسرح لم يوجد أصـــلا للابتذال الذى يمارسونه اليوم الا فى عصور الانحطاط الرومانية ..

التجريب المثمر :

لم يحدث أن كل تجريب فى الحركة المسرحيـــة العـــالمية منــذ الستينيات وما بعدها أن كانت له ثمرة ولكن مع ذلك كانت هناك أعمال تجريبية أثمرت وأعطت ولا زالت .. ونحن لا نستطيع أن ننسى الحركة الطليعية فى المسرح التى تزعمتها أوربا وامريكا ـــ فى النصف الأخير من قرننا العشرين ، لأن هذه الحركة هى التى حفزت المنطقة العربية فى شخوص ابنائها العـــائدين من البعثـــات الى ممارسة التجريب ســواء على نصـــوص عربيـــة أو أجنبيـــة ..

ومن عديد الفرق الطليعية التى تصدرت الحركـــة التجريبيـــة فى العالم برزت فرق شبابية(٣٢) مدعومة بجهودها الذاتية اذ قامت فرق هؤلاء بتحويل نصوص روائية الى مسرح ، أما المثلون فقد اعتمدوا على تدريبات جسمية وحركية كان لها أثر كبير فى تفجير طاقات النصوص الجديدة ، مستعينين فى ذلـــك بمناهـــج الـــرواد كاستانسلافســكى Stanislavsky وميرهولد Myerhold وبمنـــاهج رواد جـــدد على طريق الكشف المسرحى من أمثال المخرج البولنـــدى : جـــزرى جروتوفسكى (٣٣) Grotovsky

ولعل اهم هذه الفرق هى «المسرح الحى» The Living Theatre « والمســـرح المفتـــوح » Open Theartre و « مجمـــوعة العـــرض » Performance Group و « لا مـــاما » La Mama ومن هذه الفرقة الأخيرة بوجه خاص تخرج بعض النـــابهين فى مجـــال العمل المسرحى الجرىء الذين وصفت أعمالهم بالمسرح الشـــامل وعلى راســـهم المخـــرج « تـــوم أوهـــورجان » (٣٤) Tom Ohorgan

وهو امريكى أرمنى الأصل وارتبط اسمه بمسرحيتى « الشعر » Hair و « المسيح نجم علوى » Jesus Christ Super Star . والتى تحدثت عنهما الصحافة الفنية والعالمية لتحولهما الى عروض جماهيرية بلندن ونيويورك وعواصم اخرى .

وعلى الرغم من أن أن عرضى الشعر والمسيح نجم علوى اكتسبا صفة العروض التجارية لطول مدة العرض لعدة سنوات الا أن الحركة المسرحية المعاصرة تسجل لأوهورجان شهرته العالمية وما حققه من اسلوب وفلسفة اصبحت فيما بعد علامة مميزة منذ الستينيات . وكما هو واضح أن تلك الفترة الخصبة فنياً واقتصادياً كانت مواتية لتغيرات دعت اليها حاجة التطور الذى استلزم بالضرورة البحث عن وسائل جديدة للتقنية لربط المسرح ببوابات الجماهير التى تبهرها أفانين التكنولوجيا وتطوراتها شديدة الجاذبية ..

الابداع المصرى والعربى :

وعلى طريق التجريب والكشف والتجديد تبرز أعمال مسرحية سياسية وترفيهية ومبهرة بجهود ذاتية لم تشارك فيها تكنولوجيا الضوء أو الآلة واكتفت بابداعات الانسان فى اطار العمل الجماعى Ensemble ــ مفهوم استحدثه ساكس مييننجن Sax Mieninen أول مخرج فى العصر الحديث ..

وكانت تجربة « الغول » Bogy أو انجولا تجربة اهتزت لها الأوساط المسرحية فى مصر والعالم العربى يوم قدمت على مسرح الجيب سنة ٦٩ بمجموعة من الشباب غدا اكثرهم نجوماً أو أساتذة مسرح انطلاقا من بداية تميزت بالجدية والحداثة واضطربت حولها كل المفاهيم التقليدية للمسرح ، واصبح هذا العرض منذ ذلك الحين علامة مميزة فى طريق مسرحنا العربى المعاصر .. تجربة كشفت عن هوية الأداء التمثيلى للفنان المصرى والعربى واختطت منهاجاً جديداً على طريق الاخراج المسرحى بالتعبير الجسدى والنفسى فى اطار التحكم العقلى بما لم يسبق له مثيل .. أما المسرحية التى تفجر ابهارا فى أسلوب عرضها فتدل على أن المسرح لا يموت ولن يموت طالما توافرت له عوامل الابداع من تمثيل أو اخراج .. وفى هذا يقول الناقد سامى خشبة (٣٥) : ... لم يقدم بيتر فايس « نصاً » نهائياً ينبغى تنفيذه كما هو ، فالمقارنة بين النص الذى ترجمه يسرى خميس ، والعرض

الذى يقدمه مسرح الجيب — يؤكد لنا ان العرض المسرحى استطاع أن يصل الى تفسير مسرحى بالغ الأصالة ومتميزا الى حد بعيد ٠٠ ولكنه يمتزج امتزاجا حميما بفكرة فايس عن المسرح السياسى المباشر الذى يخرج دفعة واحدة على كل التقاليد المسرحية العادية .. ليس هناك فارق واضح بين الممثلين والجمهور برغم أن الفارق واضح تماماً بين الصالة وخشبة العرض .. والمنصة العارية تماماً يمكن أن تكون حلبة للسيرك أوبيستا للرقص أو منصة فى مسرح استعراضى للمنوعات .. وعلى هذه الساحة العارية تقف فى خلفيتها « صقالة » مرتفعة تحمل الكورال كله وجزءاً من الفرقة الموسيقة تساعد على خلق الايقاع الصحيح فى هذا الكباريه السياسى بمعناه الدقيق .. أما الايقاع فلا يتطلب السرعة وانما يتطلب سهولة اعداد المشهد التالى فى أثناء حدوث المشهد الماثل أمامنا .. والسرعة والمرونة قد تعوقهما قطع الأثاث أو الديكورات .. لذلك يلغى أحمد زكى كل الزوائد المسرحية لكى يدعم فى الوقت نفسه جانباً هاماً فى المغزى السياسى للمسرحية .. فالمقاعد التى يجلس عليها المستعمرون يمكن أن تكون هى ظهور الزنوج المقهورين ، ومنافض سجائر السادة يمكن أن تكون هى أكف الخدم الزنوج ٠٠ أما الحركة الموحية الصحيحة فيمكن أن تزودنا بمادة « التخيل الصحيح » ٠٠

لقد كان عرض « الغول » مثار جدل كبير .. الأمر الذى حفز النقاد الى التفنن فى اختيار عناوين مقالاتهم فمن قائل « الغول فى مسرح الجيب » وقائل « الجمهور يذهب الى مسرح الجيب » وعناوين أخرى مثل « سهرة فى مسرح الجيب » و « الغول المصرى التهم ملامح بيتر فايس » و « غول أنجولا بين المسرح التسجيلى والكوميديا الموسيقية » و « آفاق جديدة » و « عندما يدخل الغول بلداً » و « الغول فى كل مكان » و « تصفيق للغول » و « المسرح المصرى بين الأفول والصعود » وعشرات وعشرات من العناوين تضمنتها مقالات عن العرض الذى أماط اللثام عن خلود المسرح شرط ان تتوفر له مفردات الابداع ومعطيات العرض بكمالها البشرى ..

الابـداع البشرى :

المسرح الشامل اذن لم يكن الا ابداعاً من صنع عشاق المسرح مخرجين وممثلين ومصممين وعلى المخرجين اليوم يقع عبء الكشف عن مفاهيم الجدة والحداثة فى عالم المسرح وليس للتكنولوجيا مهما بلغت ابتكارتها بقادرة على الابداع الحى الذى يتواصل ووجدان المتفرج ..

واذا كان المسرح الشامل وليد الفترة بين العشرينيات والثلاثينيات من قرننا الحالى ، فقد بدأ هذا المسرح فى تصورنا بمجموعة منوسائل الحرفية المسرحية فى مسرحيات قصد منها التقديم لنوعية جـديدة من الجماهير ــ جماهير الشعب وكان من أبرز دعاة هــذا المسرح أروين بسكاتور الذى ربط المسرح الشامل بالخط السياسى للعمل المسرحى ثم يضيف تعريفاً للشمول المسرحى بابداعات جديدة فى التصميم لأحــداث حميمية المنصة والصالة ..

اســـلوب مســـتقل :

وتفترض طبيعة التطور أن يصبح المسرح الجـديد ذا أسلــوب مستقل .... وتفصح السبعينيات عن تفرد المسرح الشامل بأسلوبه المتميز بكل مقوماته وسماته ، شأنه شأن الأساليب المسرحية الفنية .. أما وقد استقر أسلوب المسرح الشامل فلم يعد ثمة مجال للتخبط فى فهمه ، ولم يعــد لزاماً أن نوظفه فى كل عمــل موسيقيا كان أو غنائيــا قبل أن نتفهم طبيعة العمل الذى يتوافق والأسلوب الجديد ..

الســـياسة فى المسرح :

كشف عرض الغول انه عمل (بذرى) تمــت زراعته فى المسرح المصرى عام ١٩٦٩ لأسباب كثيرة منها على سبيل المثال : ــ

أولا : السياسة تتحول الى مسرح ــ فى اطــار المسرح الشـــامل بعناصره المنتقاة من الآرتوديه ، والبرختية والجروتوفسكية والوثائقيــة واللغوية وغيرها ، وهذه الحقائق السياسية قدمتها فى صورة اسكتشات ساخرة استخدمت فيها (الأشعار والأغانى) ، وظهرت ردود فعلها فى عروض مسرحية مصرية جـديدة ٠

ثانياً : قدم العرض مجموعة من الممثلين الجدد على الطريق حيث قام كل ممثل بأكثر من دور ورقصوا وغنوا وعزفوا وأدوا أداء اكروباتياً لأول مرة على المسرح .

ثالثا : تميز العرض بالسرعة والايقــاع المتنــاغم على مســـتوى الأحـــداث ٠

رابعا : تعمدت تقسيم المنولوجات الى مقــاطع وكانت توزع عــلى اكثر من ممثل .

خامساً : اعادة العلاقة الحميمة التى عرفهــا المسرح المباشر فى عصور المسرح الأولى بين الممثلين والمشاهدين ٠

سادسا : أفدت من البريختية الاستعانة بعنصر التغريب على مدى فقرات العرض .

سابعاً : الاستعانة بأبسط أشكال الملابس (يونيفورم محايد) .

ثامنا : العودة الى نظام الخشبة العارية ، ونظام الشرفة الشكسبيرية فى شكل صقالة البنائين لتحقيق أعلى درجات الأداء للممثلين على رحبة المسرح .

تاسعا : أما المؤثرات الوثائقية فجاءت من صلب النوته الموسيقية المصاحبة للعرض دون التقيد بحرفية هذه المؤثرات .

عاشراً : نشرت صورة للعرض كتاب « التصميم المسرحى » على مستوى العالم الذى صدر عام ١٩٧٠ صفحة ١٣٦ ضمن أشهر عروض المسرح العالمي في فترة العشر سنوات (١٩٦٠ ــ ١٩٧٠) .

ــ الناشر راينهاردت . Rienhardt

الفصل الرابع

التراث العالمى معاصرنا

سوف أتناول فى هذا القسم نموذجاً من التراث المسرحى العالمى الذى ما زال محط أنظار الفنانين والمبدعين لتميز مادته بالغنى والثراء الأدبى ، وبما يحفز به الفنانين على التصدى لاخراجه كنوع من التحدى يزداد خصوبة ولمعانا بتزايد تطورات عصرنا سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ..

ويعتبر تسابق فنانى المسرح على اخراج نصوص المسرح الاغريقى القديم سواء بلغتها الأصلية أو بلغتها المألوفة لدى اليونانيين أو بترجماتها الملائمة لذوق عصرنا وكذلك اخراج نصوص شكسبير سواء تنولت بكامل اصالتها أو باعدادها اعداداً لا يتجاوز حدود الأصالة — ويعتبر هذا التسابق نوعاً من التحدى لتقديم تلك الأعمال بأبهى ما تكون العروض وما تحمله من اهداف وهى بعيدة كل البعد عن مظاهر الزيف وكل ما من شأنه أن يحول دون التفسير الصحيح لها مع الأخذ فى الاعتبار قدرتها على التلاؤم واتجاهات العصر الفكرية والأيديولوجية ، رغم بعد عصرنا والزمن الماضى الذى كتبت فيه تلك المسرحيات ..

المسرح الأغريقى والأهداف المعاصرة :

تهدف مثل هذه الدراسة الى مراجعة وتقييم المسرح الاغريقى — أو بمعنى أصح المسرح الأثينى القديم أملا فى محاولة وضع أسس ومفاهيم اولية تقربه للجمهور وتجمع ليس فقط بين الأصالة والمعاصرة ولكنها تحاول اثبات أن فن المسرح من الفنون التى تعتمد فى تطويرها على ابداعات بشرية لا ميكانيكية ولا آلية وهذا ما يكسبها صفة الحياة والحيوية التى قلما يتمتع بمثلها فن آخر من فنون العرض ..

وتجمع كتب التاريخ أن التراجيديا والكوميديا الاغريقية كلاهما نشأ نشأة فجة فظة لا تهذيب فيها .. والتراجيديا خاصة ظهرت على يد قادة الأشعار « الديثرامبية » (٣٦) التى كانت تلقى ابتهاجاً بالاله « ديونيزوس » عند الاحتفال بذكراه كل عام .. فى حين برزت الكوميديا على يد قادة أغانى القضيب Phallic Songs ونحن نعرف أن المسرح أينما وجد قديماً نشأ تعبيراً عن العقيدة الدينية ..

العرض المسرحى :

ان ما يشغلنا فى هذه الدراسة هو كيف نمسرح الدراما الاغريقية فى عصر طغت فيه آليات المسرح التجارى وابهاراته التى تستهدف الربح واستنزاف جيوب السذج من طالبى المتعة ولا شىء غيرها .. كيف نقدم عملا مسرحياً من عصر يسمونه فى تاريخ المسرح العصر الذهبى .. ولو أننا عرضنا مسرحية اغريقية فى لغتها القديمة أمام جمهور من الأكاديميين المتخصصين فى علم المسرح الاغريقى ، فلا نظن اننا قادرون على الاستحواذ على أفئدة هذه الشريحة من الجمهور فى كامل رضائها (٣٧) ..

وفى الواقع ليست لدينا الحقائق الكاملة عن مختلف الأساليب الأصلية للعرض المسرحى الاغريقى القديم ، وما لدينا لا يمثل فى الحقيقة الا نسبة ضئيلة من المعرفة لتلك الأساليب .. فالموسيقى الأغريقية والرقص الأغريقى التى كانت تمثل جزءاً كبيراً من مظاهر العرض المسرحى لا تزال مفقودة فى معظم مظاهرها .. ولعلى أذكر مقالا نقديا بجريدة أسبوعية بريطانية بها نقد لعرض مسرحى لدراما « الفرس » (الأيرلنيون) لاسكيلوس اخراج اليونانى كارلوس كوون Karlos Koun سنة ١٩٦ حيثقال الناقد بالحرف : « ان ما شاهدناه بالأمس بمسرح الأولد ويتش بلندن كان محاولة من المخرج اليونانى لاكتشاف الأسلوب الذى كان عليه الأداء التمثيلى عند الاغريق القدامى » بمعنى أنه ليست هناك ثوابت للتقنية القديمة وما يفعله المخرجون اليوم هو من قبيل محاولات الكشف عن الأساليب والمناهج القديمة .. وحتى لو اكتشفت تلك المظاهر ترى هل تستطيع آذاننا وأعيننا نحن جمهور العصر الحالى ان نستسيغ تلك المظاهر وما كانت عليه ؟ انها بلا شك ستبدو أشبه شىء بمحتويات المتاحف لا أكثر ..

مشـــكلة الترجمـــة :

يقـــول هيـــو هـــانط (٣٨) Hugh Hunt ينبغى علينا أن ندرك أولا أنه اذا لم تقدم مسرحية تراجيدية ـ أية مسرحيـــة ـ فى لغتهـــا الأصلية فاننا مواجهون بمشاكل فنية لا حصر لها فى طريق ترجمة النص الأصلى للمسرحية ٠٠ والترجمة ـ أى ترجمة فى حد ذاتها تعتبر تفسيرا ، فهى بلا شك تأتى محكومة بمزاج المترجم من جهة ومن جهة أخـــرى بتأثير العصر الذى عاشت فيه الترجمة .. وهذه الترجمات تتبنى فى اخراجها أسلوباً قديماً لا صلة له بالمسرح الاغريقى ولا صلة له بالمسرح المعاصر ٠٠ ومثل هذا الأسلوب غير ملائم للتراجيـديات ، ولكن يمكن توظيفه على نحو ما ، اذا وضعنا فى اعتبارنا أهمية اللغة المطلوبـــة للشعائرية التى هى ركيزة أساسية للمسرح الأغريقى .. أما اذا أردنا أن نفيد من الكوميديا الاغريقية فلابد أن تأتى ترجمتها قريبة الشبه بلغـــة عصرنا الحالية .. ومهما يكن من أمر فعلى المترجم للمسرحية الأغريقية أن يحاول الموازنة بين لغة الأصل ولغة العصر الحاضر كلما استطاع الى ذلك سبيلا مراعياً ليس فقط ترجمة الكلمـــات بـــل والايقاعـــات والتعبيرات وتكلفات الحديث .. وعلى الرغم من الحرية الكبيرة التى تعطى للمترجم فى الكوميديات فالمترجم يجب أن يراعى تعبيرات مسرحية بما يعادل التعبيرات الأصلية فى المسرحية حتى يمكن لجمهور عصرنـــا أن يستسيغها استساغة مقبولة .. وكـــل هـــذه مفرادات لابـــد أن يستوعبها المخرجون لأهميتها فى بناء العرض المسرحى ..

الكوميديـــا :

يمكننا التعـــرف على الأســـلوب الشـــعائرى Ritualistic Style فى الأداء للكوميديات الاغريقية عن طريق الاحساس بالعرض وليس عن طريق اللغة ذاتها ٠٠ فبينمـــا تتطلب طبيعة الشـــعائر فى التراجيـــديا الأغريقية أسلوباً تقليدياً فى الأداء أســـاسه اللغـــة ، يتطلب الأداء الكوميدى أسلوباً أكثر مرونة ، وعلاقة وثيقة الصلـــة بالجمـــاهير . علاقة شخصية ..

وفى الكوميديا بوجه عام والكوميديا الأغريقية بوجه خاص تعتبـــر العلاقة بين الممثل والمشاهد شيئاً أساسياً وجوهرياً ، خاصـــة فيمـــا يتعلق بهدف وطبيعة المسرحيات .. والحقيقة أن طريق الوصال بينهما يتوقف على اقتراب الممثل بجمهوره ٠٠ وذلك بخلق اطار نفسى تتـــم فيـــه

مشاركة الجمهور فى تقبل تفنشات الممثل الأمر الذى يتطلب من الممثل أن يكون وجهة نظر كوميدية عن الدور الذى يلعبه ..

وفى هذا تشير الفنانة البريطانية أثينى سيللار Athene Seyler فى كتابها « حرفية الكوميديا » The Craft Of Comedy الى معنى وجهة نظر الكوميديا فتقول: أنها حالة نفسية A State Of Mind يقف فيها الممثل الكوميدى بعكس الممثل الدرامى بعض الشىء خارج الشخصية التى يؤديها ويحاول جاهداً أن يقدم أفانين الترويح المختلفة عن طريق أحساسه بمظاهر الشخصية الى الجمهور .. ونجاح الكوميديا يتوقف فى الغالب على مشاركة كل من الممثل والمشاهد فى الاحساس بالفكاهة ويترتب على ذلك الاعتراف بأن الأداء الكوميدى هو أداء فردى بالدرجة الأولى بعكس الأداء التراجيدى ..

ولقد يقبل الجمهور ممثلا تراجيديا فقير الأداء فى حين يقوم الممثل الكوميدى الفقير بتلقى الاهانة من الجماهير .. ووجهة النظر المطلوبة فى الكوميديا تتطلب من الممثل أن يكون قادرا على رؤية حقيقية الشخصية التى يلعبها وعليه بعد ذلك أن يقوم بتشويهها حتى تبدو هزلية ومضحكة .. وعلى المخرج مراعاة اذا لم تكن الشخصية الممثلة تحتوى على أساس للحقيقة أو اذا فشل تفسير الممثل فى استيعاب تلك الحقيقة فلن يكون لهذا التشويه أثره فى التشويق — الذى تنبعث منه الفكاهة ..

وفى حالة الكوميديا الأغريقية غالباً ما يأخذ تشويه الحقيقة شكلا عبيثاً خالصاً .. ولعل الصفة المميزة فى التشويه المطلوب فى الكوميديا الأغريقية أنه تشويه فيزيقى ، لأنه يتمثل فى المظهر الغريب القبيح المضحك للممثل ، وأيضاً سلوكه المجنون وهو أمر لا شك يختلف كثيراً عن الممثل الكوميدى فى المسرح العربى من أمثال عادل أمام ومحمد صبحى وحسين عبد الرضا وغيرهم حيث يفيض أداؤهم بالكوميديا اللفظية .. ولكن كيف يستطيع الممثل المعاصر أن يستحضر شخصية كوميدية أغريقية ؟ هذا هو السؤال الذى يواجه المخرج اليوم ..

ان لجوء الممثل المعاصر الى أسلوب التشويه الفيزيقى هو اذن مسالة ذوق ، ومع ذلك فلابد م الحصول على درجة من التشويه الفيزيقى اذا أردنا أن نفسر الأسلوب الشعائرى بأصالته .. وأنا شخصياً أشك أننا اذا البسنا ممثلينا الملابس الأغريقية الماثلة للعرض القديم فى الكوميديا لظهرت عيوب أفكارنا وعيوب أذواقنا ولهذا يظل

السؤال المطروح بمثابة التحذير للمخرج المعاصر عند التصدى للمشاكل الفنية التى سوف يواجهها .. ان المواقــف الكـوميدية فى مسرحيــة لارستوفاينز Aristophanes هى بلا شــك غــريبة ومشــوهة ، وبالتالى فهى غير محتملة .. ولعل الأشكال المتماثلة لهذه الكوميديا هى ما نجده فى هزليات الكوميديا المرتجلة فى عصر المسرح الرومانى حيث الأقنعة المشوهة والملابس الخيالية ..

على أن تاريخ الكوميديا الايطالية خاصة فى فن « الميم » Mime ليدلنا على انه لم تكن ثمة نصوص تتعلق بهذا الفن ، ولم يكن العمل المسرحى فى الأصل يحتوى على أكثر من بضعة مواقف وقليل من الحوار والخطوط العريضة للشخصية .. وكان واجب الممثل أن يقوم بامداد شخصيته بالكلمات وفق ما تقتضى الضرورة .. فقد كان عليه أن يبدع خياله للحصول على التفسير المشوه المطلوب لدوره .. وهذا التقليد هــو الذى بقى وتمخض عن ظهــور بعض الشــخصيات البهلــوانية ذات الأنوف الحمراء والذين كانوا يعملون بصالات اللهو والترفيه ..

التراجيـــديا :

كيف نمسرح التراجيديا الأفريقية ؟ سؤال مطلوب من فنان المسرح المعاصر الاجابة عليه والتصدى للمشكلات التى تحيط بقضية العرض الجديد بالقياس الى معطيات العرض فى الزمن الماضى ــ وتلك وسيلة لدعم المسرح « الحى » The Live Theatre فى مواجهــة التيــارات المعاكســة ..

فاذا انتقلنا الى تراجيديات أسكيلوس Aeschlus وســوفوكليس Sophocles ويوربيدز Euripides فان ما يعنينا بالدرجــة الأولى هــو سؤال العمارة المسرحية (٣٩) وهذا يشــمل الخلفية المعمارية للمسرحيات وأيضــاً البنــاء الفنى ..

والتراجيديات بالطبع عكس الكوميديات وهذه الأخيرة تتعامل مــع موضوع محلى مشحون بالسخرية بينما تتعامل التراجيديات مــع قيم علوية ، وبناؤها يحتفظ بأصول التناسق والتماثل (السيمترية) التى تتفق وأنماط مسارحها القديمة .. ولعلنا نخطىء اذا ما حاولنا تعديل أو تبديل هذا التناسق والتماثل اذا أردنا أن ننقــل روح التراجيديــا الاغريقيــة الى الجمهور المعــاصر ..

ان اية مسرحية تراجيدية اغريقيــة ــ والكلام هنا موجه للمخرجين ــ ما هى فى الحقيقة الا بناء هندسى بالمعنى الحرفى ، وقد كتبت لتلائم بناء هندسياً فيزيقيا ، ومع ذلك فهى كسائر الفنون العظيمــة تنتسب رسالتها لعالمها ولجميع الأزمنة أيضــا .. أما قوتها فتمــكن فى تحرك وجداننا عن طريق انسجام عناصرها الثلاثة سواء فى النص أو فى الطقس (الشعيرة) أو المسرح وهنا تتحدد مشــكلتنا الأساسية كمخــرجين .. فبينما نلحظ عظمة النص الأصلى ، فان المعالم الأساسية للأسلــوب الشعائرى القديم لا نستطيع تبيانه .. على سبيل المثال كيف كــان الكورس يتحرك ، وكيف كان يوظف وما نوع الموسيقى التى صاحبته .. وما شكل العلاقة الفيزيقية بين كل من الكورس والممثلين ؟ وما شكل خشبة المسرح التى تصدرت واجهة الحظيرة (٤٠) ؟ وكيف كان التصميم الغريب للاكليما (٤١) يعمل فى تقديم المنظر الداخلى ..

وربما تبدو لنا هذه الاختراعات وتلك التقاليد المفقودة طفوليــة ساذجة ولكن حتى تصلنا الاجابة الشافية على كل هذا ، فان مخـــرج التراجيديا الاغريقيــة سوف يشــعر بالاحباط عنــدما يواجه مشــاكل التفسير للحصول على مفهوم جديد ومبتكر فى شأن هــذا التفسير .. ومهما كان الاختلاف كبيراً عن الأصل فيجب أولا هضم العوامل ذات الصلة بالجذور فى سبيل الحصول على أفضل النتائج ..

واذا كان المسرح الاغريقى يصيب بالاحباط الــكثير من الباحثين فى مجال الاخراج المعاصر نظراً لعدم تكامل المعالم الرئيسية الباقية من هذا المسرح ، فهو يعتبر بلا شك أقل احباطاً للباحثين عن حقيقة المسرح الاليزابيثى (٤٢) فى انجلترا ، اذ ان هذا المسرح الأخير قد اتت عليــه الحرائق يوماً ما فلم يبق منه أثر يمكن اقتفاؤه .. ومهما يكن فنحــن عندما نقترب من مشكلة شعائرة المسارح ــ الاغريقية القديمة ، يجب أن نحاول ابداع شعيرة جديدة ــ يكون أساسها شعيرة تلك المسارح الاغريقية القديمة ..

السمو بالعرض :

لا شك اننا بحاجة الى أن ننقل الى الجمهور المعاصر ما يمكن أن نســميه بالسمو بالعرض الاغريقى وعظمته والتى تتطلب نوعا من الفراغ والتناسب والوقار فى الحركة والاشارة .. وهذا بالطبع يتطلب نوعاً من الانسجام الكلى للعرض .. كما يجب الأخذ فى الاعتبار أن ثمــة عناصر أخرى لا تقل أهمية عن الحركة والاشارة تمثل فى استخــدام

المخرج لكافة العناصر المكونة للعرض كالمواد المستعملة فى الملابس والأدوات والزوائد والمناظر اذ لابد أن تعطى هذه احساسا حقيقيا لا زيفاً .

وقياساً على ذلك نحن لا نستطيع أن نخرج عرضاً مسرحياً أغريقياً فى قاعة كبرى أو حتى فى مسرح بروسينيم .. ولقد كان المخرج ماكس راينهاردت Rienhardt على حق عندما طلب اخراج عرض « أوديب ملكاً » (٤٣) Oedipus Rex فى عام ١٩١٢ فى مسرح الدرورى لين Drury Lane بحى كوفنت جاردن Covent Garden بلندن ، وهذا المسرح تتوفر فيه درجة كبيرة وامكانية عظمى لخلق الاحساس الملكى نظراً لما اشتملت عليه دار المسرح من الزركشة الهندسية التى تليق بالملوك والعظماء ، وهو لهذا يناسب عروض المسرح الشعائرى بكل سماته وخصائصه التقليدية .. أما مسرح البروسينيم فيتطلب كثيراً من التعديلات الداخلية والحل الوسط الذى يجعل منه مكاناً ملائماً الى حد ما لمثل العرض الأغريقى القديم ، تماماً كما حدث عند تقديم حاملات القرابين .. بالمسرح القومى المصرى فبراير عام ١٩٦٨ ولجأ المخرج اليونانى موزينيدس الى الحل الوسط مع خشبة المسرح ذات الاطار لتوفير الاحساس بجلال العرض ..

المسرح الخلاوى :

أما المسرح المثالى فى حالة اخراج المسرحيات الأغريقية فيتطلب نوعية من المسارح على شاكلة المسرح الأغريقى الخلاوى فى الهواء الطلق .. وليس ذلك لأن شيئاً ما يرتبط بأذهان المخرجين حول التكوين الدائرى للمسرح ، أو أن ذلك الاحساس مخزون فى عقولهم الباطنية ومرتبط بأفانين السحر والشعائرية وغيرها ، ولكن لأن شكل واسلوب المسرح الأغريقى يسمح للمشاهد أولا وآخراً أن يراقب العرض المسرحى من عل ..

ولو نظرنا الى العالم العربى برمته لوجدنا به عدداً قليلا من المسارح الخلاوية بعضها حديث مثل مسرح الحمامات المواجه لمسرح الحمامات القديم وبعضها قديم مثل مسرح كوم الدكة بالاسكندرية — مسرح رومانى مجهول الهوية واغلب الظن انه كان مسرحاً ملحقاً بحمامات لطبقة من علية القوم .. وهناك مسرح « جرش » بالأردن وربما عدد آخر من المسارح المشابهة فى بلادنا التى تصلح لعروض اغريقية أو عربية تاريخية ولكن للأسف لم تستغل تلك المسارح كما يجب ..

كذلك ليس لدينا مسارح مبنيـة مفتوحة النهاية Open End Stages، تتناسب وعروض المسرح القديم ولا بد من اللجوء الى الحل الوسـط Compromise في حالة الاضطرار الى تقديم العرض على مسرح من مسارح « البروسنيم » وذلك بعمل تعديلات مناسبة تتلاءم وروح المسرح الأغريقى القديم بكل مقوماته وعلاقته الحميمة بالجماهير كمـا فعل المخرج اليونانى فى مصر ..

الحـل الوسط وعيوبـه :

ان العيوب الأساسية التى تطرأ على عملية الحل الوسـط فى تعديل مسرح « البروسينيم » للعرض الأغريقى هو ما يؤثر على حركة الكورس ذلـك أن الـكورس التراجيـدى كـان مطـالباً بعمـل تشكيلات هندسية بمصاحبة الموسيقى أثناء الأداء أو الغنـاء .. وفى مقابل تلك التشكيلات الهندسية للكورس ، كانت هناك فرقة موسيقية عسكرية أو استعراض رياضى يتقدم العرض فى بدايته ، ومثل هـذه الأنماط تبدو مؤثرة اذا شوهدت من عل كما أسلفنا وهذا من مظاهـر الابهار الطبيعى ..

وعلى هذا الأساس سوف نفقد الكثير من تأثير الحركة المسرحية التى نحصـل عليها من العرض فى المسرح الاغريقى الخلاوى اذا ما قدمنا مثل هذا العرض فى مسرح البروسينيم المعدل وسنفقد الكثير من تشكيل الحركة المسرحية للكورس وهو يتكلم أو ينشد القصائد ـ سنفقـد الكثير بغير شك .

ومهما يكن شكل المسرح الذى سنقدم عليه مثل هـذا العـرض الأغريقى الكلاسيكى يجب أن نسعى جهدنا لتحقيق الشكل والنسبة فى الحيز المكانى ، ولا ينطبق هذا فقط على محيط العرض وانما أيضاً على الممثلين والكورس ..

أن التراجيديا الاغريقية يتلاءم عرضها فى رحبات مسرحية فسيحة شأنها شأن قطعة النحت اذا أريد عرضها عرضاً فنياً .. وعلى هـذا يحتاج العرض الأغريقى الحديث الى محيط ملائم ينقـل الاحسـاس بالخلفية الخضراء أو احساساً بمسرح التل الخـلاوى ..

انه من الصعب حقا أن ننقل الاحساس بجلال المسرح الأغريقى وعظمته ورزانته عن طريق المناظر الايهامية بشكل عام أو عن طريق

الستارة الخلفية المرسومة التى توحى بمنظر بلاد الأغريق الطبيعية — ولعل فى التصميم المجرد ، وتوظيف الاضاءة توظيفا عمليا يقربنا من الأسلوب الأساسى الذى نبحث عنه ، ومع ذلك فالاجابة الصحيحة لمسرحية العرض الاغريقى تكون بلا شك على أحد مسارحه الأثرية المعدة له ..

الملابس والتمثيل :

يحدد المخرج المعاصر وجهة نظره فى استخدام الملابس المحشوة والأقنعة الضخمة والأحذية ذات الكعوب العالية (السكوثرن) Cothurnus .. وقد تكون هذه الأدوات بغير ذات أهمية ، الا أن استخدامها على نحو مبتكر سوف يساعد على نقل الاحساس بما هو اكبر من الحياة للحدث الميثولوجى .. ولا شك أن هذا يساعد على التزام الممثل بمقاومة أى اغراء لتبنى الأسلوب الطبيعى ، ولعله يساعد أيضاً على كشف الأسلوب الملحمى القديم الذى يفتقده المسرح المعاصر ..

أسلوب لا يسمح بالتقمص :

ولكى يستطيع الممثل الكشف عن الأسلوب الأدائى الملحمى القديم عليه أن يلتزم اقترابا للدر الذى يلعبه التزاما يختلف تماما عن الاقتراب الذى يتخذه لشخصيات من المسرح الواقعى ، أو حتى لشخصات شكسبيرية ..

وجدير بالذكر أن الشخصيات العظمى فى التراجيديا الأغريقية ولو أن افعالها تمثل أحداثاً لأناس حقيقيين عاشوا حياتهم الا أنهم لم يقدموا على المسرح كشخصيات لها نظائر فى الحياة الواقعية ، فجاءوا صورا مجردة أشبه بشخصيات أبدعها المثالون العظماء .. وتأسيسا على ذلك يجب على الممثل أن يحقق انفصالا Alienation عن الشخصية ، وعليه أن يقدم انفعال أوديب لا أن يكون أوديب .. ذلك أن الأسلوب الملحمى القديم لا يسمح بالتقمص الشخصى كما لا يسمح بالمغالاة فى زخرفة الشخصية .. والانفعال هنا يجب أن يكون انفعالا نقيا ، وأن يكون عرض الشخصية عرضاً سيمترياً . وفوق ذلك يجب أن يكون تطورها منسجما مع الحدث ، وهذه المتطلبات يسهل تعريفها لا عن طريق صحتها ، ، وانما عن طريق سوء استخدامها بمعنى أنه من السهل الحكم على فشل ممثل يحاول أن يقدم شخصية جديدة لأوديب ، ومثله

فى هذا مثل الممثل الذى يجعل من دوره شماعة يعلق عليها أداءه الاستعراضى (الفردى) مستخدماً قدراته لشخصية مصطنعة ، وليس من العسير أيضاً الحكم على ممثل يعكس انفعالا دون أن يربطه بمزاجه الشخصى ، أو يقدم شخصية دون أن يضفى عليها ابداعاً ذاتياً ، أو يرتب سيمترية وانسجاماً دون أن يبدو كالآلة المتحركة — فكل هذه عيوب أدائية ومع ذلك يمكن للممثل أن يعبر عن الشخصية بشكل موضوعى كما يعرف الموهوبون فى فن التمثيل حيث تتحقق السيميترية والانسجام دون فقدان لذاتية الفنان نفسه ..

وهكذا وعن طريق الشكل المجرد المتحرر من أية مشاكلة للحياة العامة ، تصبح الشخصية رمزاً للانسانية — لكل الانسانية — غير مرتبطة بزمان ولا بمكان ..

وعلى هذا الأساس ترتبط الشخصيات الملحمية فى الأورستية لاسكيلوس بواقع اسمى Higher Reality بينما ترتبط شخصيات تشيكوف Checov فى معظم مسرحياته بواقع عام .. ومن ثم يخضع الاقتراب الفنى لكل من المسرحيتين فيما يتعلق بمسرحتهما وأدائهما التمثيلى الى قاعدة التفهم العميق بأسلوبيهما . وتبدو هنا اهمية فنان المسرح ووعيه بمفرادات المهنة كالتفسير والأسلوب والرؤية وكلها مفرادات لا بديل عنها مهما تقدمت افانين الابهار التكنولوجية ..

والحدث فى التراجيديا — كما يقول هانط Hunt لا يرتبط بواقع عائلى او أحداث خاصة ، وانما يرتبط بأحداث شعبية وعالمية . ولعل السبب يرجع الى اننا لا نستطيع أن نرى هذه المسرحيات التاريخية كأحداث شعبية على النحو الذى كان يراها به الجمهور الأغريقى .. ولا النظر الى شخوصها الكبرى بنفس معيار الاحترام الذى كانت تحظى به من قبل ذلك الجمهور ، ومع ذلك فباستطاعتنا أن نتعرف من الحدث لهذه التراجيديات على الشعيرة الأدبية للطبيعة الانسانية .. ومن سلوك تلك الشخوص يمكننا النظر مثلا الى النضال بين القوى الأساسية للبشرية اذ انها بعيدة كل البعد عن الأماكن العامة أو المشاكل الخاصة .

دور الكورس :

قد يثار الجدل حول وظيفة الكورس فى بعض التراجيديات ، حيث تقدم مباشرة موقف المواطن اتجاه الأحداث ، ولكن النظرة الى

وظيفة الكورس بهذا المعنى نظرة قاصرة لأن وظيفة الكورس فى المآسى لا تعنى فقط انعكاس ردود فعل الجمهور وانفعالاتــه ، بل للكورس وظيفة اخرى تشبه استخدامنا اليوم لمعطيات العرض المسرحى مــن مناظر واضاءة ومهمــات مسرحية لكى تشــارك فى خلق احساس بالراحة Contrest Relife أو بعبــارة أخـــرى اســتغل الكـــورس لاعــداد المنظر بأحداثه المتتالية ..

وفى مناسبات أخرى استخدم الكورس كمشارك فعال فى الحدث كما فى الضــــارعات Suppliants فانفعالات وردود افعال الكــورس سواء عبرت عن احساس الجماهير أم لا ، كانت تعبيرات متحدة تعبر عن انفعالات كل شخص حاضراً سواء كان كورساً أو جمهوراً ، وكانوا جميعا يؤلفون اتحاداً .. بل أكثر من ذلك لقد كانوا أشبه شىء بشخصية روحية .. انها فى الحقيقــة انفعـــالات وتعبيــرات متحــررة عــن شخوصهم .. نحن لا نســتطيع التعامل مع الكورس الاغريقى كما تتعامل مع حشد فى يوليوس قيصر لشكسبير أو حشــد لوليــم تل William Tell لشـــيللر Shiller أو حشـــد فى ميـــدان عـــابدين فى مســرحية « عرابى » للشرقاوى ..

ومهما يكن من أمر هذه المفارقات . الذى لا شك فيه أنه كلما كان الكورس الأغريقى اكثر تجريداً ، وأقل فى صورته البشرية كان تاثيره أقوى على تقديم الفعل (الحدث) ولهذا يميل المخرجون اليوم — عملا بالوصول بالعروض الأغريقية الى درجات عليا من الكمال والحداثة الى اظهار الكورس متقلداً اقنعة كاملة او نصفية بغض النظر عما اذا كانت الشخصيات الكبيرة ترتدى اقنعة ، وأن تكون الملابس ذات زى موحد وتعطى الحركة الحرية فى خلق انماط ايقاعية مستخدمة اشارات موحدة .. وانه وان كان من غير المرغوب للممثل ان يغنى ، فانه من غير المرغوب أيضاً أن يكون أداؤه فاتراً لا تجويد فيه ..

والمهم ان يعمل المخرج على خلق أسلوب يتفق والاحساس المعاصر من جهة والمحافظة على الاتصال بالماضى من جهة أخرى ..

ان مهمة المخرج ، وفى جميع حالات التفسير الخلاق فيما يتعلـق بمسرحيات الماضى يجب أن تسعى الى واقع حيـاة المسرحيـة دون التضحية بهدف الكاتب ، مع عدم استعمال الألفاظ المهجورة التى مـن شأنها تدمير التأثير للجمهور المتلقى فتلك هى المشكلة الرئيسية التى تواجه الفنان المسرحى مثلا كان أم مخرجاً أم مصمماً وهو يحاول أن يقترب من المسرح الشعائرى القديم ، وان حل هذه المشكلة فى ضوء المفاهيم الفنية الذاتية للتعبير هو ما نعنى به المسرح الحى ..

الفصل الخامس

الفلسفة هدفنا

ووسط عالمنا الذى نعيشه اليوم هناك متغيرات جذرية تمس ظواهر حياتنا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وهذه الظواهر مجتمعة أو منفصلة تؤثر على حياتنا الفنية بكل ابعادها . ونحن كفنانون مطالبون بمواجهة تلك الظواهر مخرجين أو ممثلين أو فنيين ، حفاظا على تطوير الحرفة والرقى بها ، ولا سبيل لنا الا بالبحث عن فلسفة تكون هاديا حين التعرض لتقديم عروض مسرحية لأعمال كلاسيكية تشكل نماذج للتراث الانسانى ..

ومحور هذا الجزء من الدراسة يتناول العرض المسرحى والمبادىء الرئيسية التى ترشد الى ما يجب أن تكون عليه العلاقة بين مسرحية الزمن الماضى والنظارة المعاصرين وحقوق كل منهما تجاه الآخر ..

وعلى الرغم من الحاجة الى امتاع الجمهور وتسليته فانه يجب ان يكون للمسرح فلسفة خاصة به .. ومعنى ذلك ان للمتعة حدود . على أن ثمة سؤال ملح هو ماذا تعنى المسرحية الكاملة بمصطلحات التمثيل الدرامى .. وعادة تدرس فلسفة المسرح من خلال مفاهيم تكنيك معاصر تحدده موضة الكتابة المسرحية ، ونظام جديد للتمثيل ونظام جديد أيضاً للاخراج أو التصميم .. وكل هذه المفاهيم وغيرها تجيب على سؤالنا الملح فى معنى المسرحية الكاملة .

والفنان المفسر رغم نبل رسالته الرفيعة تجاه المسرح كثيراً ما يتهم بتعبيرات سلبية (٥٥) يمكن ترتيبها كالتالى :

١ـ استخدام حريات تتجاوز الحدود **Taking Undue Liberties**

٢ ــ حدث غير صحيح منطقياً Not A Legitimate Action

٣ ــ المضى الى حد بعيد Going To Far

ومسئولية الفنان المسرحى أمام المؤلف الموجود على قيد الحياة واضحة لا تحتاج الى دليل .. ولكن فى حالة المؤلف المتوفى تكون المسئولية غير مقيدة الأمر ــ الذى قد يؤدى الى كارثة تجاه التفسير الصحيح .. ان ما نحن فى حاجة اليه هو فلسفة تنشد واقعية أو حقيقة التفسير ..

ولعل أهم الأعمال التى أسهمت فى توطيد دعائم فلسفة المسرح المذكورة قام بها الاشتراكيون الواقعيون ، الذين تقوم دراساتهم على المنهج العلمى ــ لاستانسلافسكى، وان كانت نظريتهم عن التفسير المبدع لمسرحيات الزمن الماضى تتطلب أن تكون فلسفة ومعانى هذه المسرحيات مرتبطة بنظامهم الماركسى الذى لم يعد له وجود اليوم .. وتلك النظرة فى الحقيقة لم يكن فيها أساساً شىء جديد عن وظيفة التفسير المبدع ..

لاحظ أن فلسفة التفسير تتضمنها التقنيات التى يفسر بها الحدث وليس الحدث الذى نرى أن نفسره بمعنى أن نضيف له معنى هو غير موجود اصــلا ..

والمهم أننا لا نحتاج ولا نرغب فى أن نرى عرضاً معاداً بشكلــه القديم بيد أننا نطلب من الفنان المسرحى أن يثرى تجربتنا المسرحيــة بتفسير فلسفة ومعنى المسرحية بصدق .. اذ ليس من واجبنا ولا من حقنا أن نغير أو نحرف فلسفة ومعنى المسرحية بطريقة تجعلنا نعتقد أنه حقيقى ..

تفاصيل المواجهة الابداعيــة :

ان ترجمة أو تفسير مسرحية من الزمن المــاضى ، بمصطلحــات مشاكلة الواقع مع الحفاظ فى نفس الوقت على حقيقــة فلسفتهــا او معناها ، تعتبر من أشق الأعمال التى تواجه الفنان المسرحى ..

والذوق ــ كما نعرف ــ يتغير من عصر الى عصر .. والتغير المتوالى فى الذوق شائع فى البلاد الغربية اكثر من غيرها من بلــدان الشرق الأقصى او الأدنى والفن المسرحى بطبيعة الحال اكثر حساسية لتغير الذوق من فن المصور أو النحات او الشــاعر أو الملحن لأنه

يستخدم وسيلة اما أن تعكس الذوق أو تتحكم فيه ، وهذه الوسيلة هي التفسير الحي للممثل والمخرج والمصمم •• والممثل الغربي بمساعدة المخرج أو ارشاده يفسر الحدث بقدراته المهعة ومهاراته فى ضوء الظروف المهيئة للذوق المعاصر •• وكما قال المخرج الراحل « هانط » ، Hunt كلما ـ عظم شأن الفنان المسرحي ، قل اعتماده على الذوق المقبول ، والفنان المسرحى العظيم هو الذى يبدع ويقنع بفنسه جمهور نظارته » ..

ونحن فى المسرح ـ والكلام موجه الى صفوة الطليعة من المخرجين لا نستطيع أن نرجع لنعيش فى الزمن الماضى ونرى مسرحية من خلال عيون جيل ماضى .. واذا استطعنا أن نعود الى مسرح « سوفوكليس Shophocles أو شكسبير Shakespear أو جوته Goethe فاننا سوف نذعر لكثير مما نشاهده .. وكثير من تقاليد الماضى فى الحقيقة تجعل من المستحيل علينا أن نرى القيم الخالدة التى تتضمنها المسرحيات ولن نطبق الطقوس الدينية التى كانت تحيط بعروض المسرحية الاغريقية ، ولا نصفق للدم وللأصوات الراعدة فى دار المسرح فى عصر النهضة ، ولا نستمتع بالرومانسية العاطفية فى أوائل القرن ١٩ اذ أن المناظر والأزياء وسلوك كلام الممثلين ، بل وسلوك النظارة فى الحقيقة سوف تكون غريبة بالنسبة لنا ، وربما تكون مضحكة ومن ثم فاننا مضطرون الى أن نحدد الماضى ..

قنطرة الموصل :

وتحديد الماضى يتم ببناء قنطرة بينه وبين الحاضر ، وهذه القنطرة يجب أن يبنيها خلق تحالف منسجم بين المسرحية كما كانت وبين كما يجب أن تكون عليه الآن .. وجوهر العملية تحقيق انسجام بين نصفى القنطرة •• أما الفنان المسرحى فلا يجد من يؤيده فى استخدام المسرحية لتكون مجرد عربة يمتطيها لعرض مواهبه الخاصة كما هى الطريقة التى يتوسل بها كثير من المخرجين فى الزمن الحالى .. هذا لا يخدم قضية تطوير المسرح بل أنه أمر مدعاة للسخرية من المهنة وأصحابها .. ان مهمة الفنان المسرحى ليست فى أن ينحرف بهدف المسرحية أو يحرف فلسفتها لكى يضفى عليها موقفاً اجتماعياً أو اخلاقياً أو سياسياً كاتجاه الواقعية الاشتراكية مثلاً وتلك هى طريقة البعض فأى المبادىء اذن يجب الأخذ بها ؟!

العامل الزمنى :

ان التغريب الزمنى لا شك يتيح واقعية أكبر وعالمية أعظم اذ انه يسمح للمسرحية ان تشق طريقها الى عقولنا عن طريق استخدام خيالنا ويسمح لنا ان نفقه حقيقته كثيراً بما يكون أعمق مما يمكن ان يتضمنه بيان معاصر عن تلك الحقيقة ..

على ان الميزة الوحيدة لتمثيل مسرحية قديمة بأزياء معاصرة(٥٥) هو تحريرها من تقليد صارم يهدد باخماد حيويتها .. ولكن الزمن مع ذلك يضفى على الأشياء القديمة حيوية يصعب تقليدها .. والمسألة فى النهاية مسألة اختيار وتكيف ، مسألة امكان المزاوجة بين الميزات الضرورية لفن المسرح القديم وبين اسلوب العرض المعاصر .. ولكن قد يتساءل البعض وماذا يكون الحال عند شكسبير وقد كان الأولاد الصغار يضطلعون بادوار النساء فنقول ان هذه تقنية لم يلجأ اليها شكسبير الا لظروف الأوضاع الاجتماعية الصارمة فى تلك العصور .. أما تقنية المسرح المفتوح النهاية Open End Stage الذى ساد فى عصر شكسبير فهو شرط جوهرى للتمسك بها اليوم لأهميته فى الحفاظ على تتابع الأحداث فى مرونة دون حدود الزمان والمكان — وهو ما يتيح استخداما اكبر لخيال النظارة وما يتلاءم وذوق عهودنا المعاصرة ..

قضية الأسلوب :

ان مهمة فنان المسرح هى نقل معنى وفلسفة النص بطريقة ترسى دعائم المجانسة بين النص وجمهور النظارة .. ومفتاح المشكلة يكمن فى تفسير اسلوب النص الأصلى ، والتوفيق بين المظاهر الأساسية للذوق فى عصرنا ..

ولعل ما يهم فنان المسرح وجهين من الأساليب الأول هو اسلوب الكاتب — الطريقة التى يكتب بها واللغة التى يستخدمها والصور التى يتوسل بها واحساسه بالشخصية والموقف والجو العام للمسرحية .. أما اسلوب العصر الذى كتبت فيه فنعنى به رواية رصد الحياة ووسائل العيش آنذاك .. وعلى أية حال فان هذين الأسلوبين يكيفان بوجه عام فلسفة المسرحية ومضمونها وبوجه خاص جنس الدراما (تراجيديا، كوميديا ، فارس ... الخ ..) التى كتبت فى اطاره ..

والحقيقة ان معرفة الأساليب الماضية والاحساس بها يستطيعان وحدهما أن يقدما جوابا للتفسير ، اذ أنهما ليس الا الأســاس الذى ينبثق منه التفسير ... وتظل هناك مسألة هامة جداً وهى وصل نصف القنطرة التى أشرنا اليها بشاطئنا المعاصر ــ تقنيات وذوق عصرنا .. والفنان المسرحى على علم بالذوق المعاصر ويوفق اخراجه أو عرضــه طبقاً لمقتضياته .. أما الفنان العظيم فيبدع ذوقه الخاص ويقنع جمهوره بمشاكلة الحياة ..

التقنيـــة : Technique

التقنية هى الوسائل الطبيعية التى ينقل بهـــا الفنـــان حســـه للأسلوب ، ورؤيته التخيلية لجمهور نظارته .. ولما كان لكل عصر تقنيته فان الفنان مطالب بدراسة تقنيات الماضى ..

وتقنيـــة الكوميديا فى عصـــر اسـتعادة الملكيـــة Restoretion بانجلترا مثلا هى الوسيلة الوحيدة الفعالة لنقل اسلوب المسرحيات ، ولكن فى مسرحيات أكثر شمولا تكون تقنية الممثل اقل تقييدا ، ويمــكن تطبيــق التقنيــات المعاصرة على مسرحيـــات شكســبير Shakespear أو مسرحيات سوفوكليس Sophocles أو أى مسرحيات عربية لها صلة بالتراث الانسانى دون تحامل على تفسيرها ..

ومهما يكن فالأسلوب يحكم التقنية ويضبط حدود التفسير المبدع ، والخطأ الذى نرتكبه هو الخلط بين الاثنين .. ونحن اليوم مشغولون بدراسة تقنية التمثيل كما شرحها استانسلافسكى ، كثيراً ما نخلط بين هذه التقنية وبين أسلوب استلانسلافسكى فى التمثيل .. ولم يــزعم استانسلافسكى أنه يعلم أسلوباً عالمياً للتمثيل .. بل انه أعلن انـــه يقدم تقنيناً فى شكل منطقى للطريقة التى بها يستطيع الفنان المسرحى ان ينمى طاقته الذهنية والبدنية واورد قائمة بحاجات الممثل واقترح القيام بتمرينات لتنمية هــذه المتطلبات اللازمة وطريقة شاملة انبثقت منها فيما بعد ضروب مختلفة من طرق التدريب العملية مثـل (طــريقة) Method للأمـــريكيين وتقنيـــات بريخت Brecht وتقنيات جروتوفســــكى Grotouski ، وتدريب الأداء التمثيـــلى فى مدارس ومعاهد واكاديميات الفن المسرحى ..

على أن هناك كثيراً من الممثلين لم يتبعوا استانسلافسكى واتبعوا مهاراتهم الغريزية والتى تجسدت فى مصطلحات لفظية معقدة حافلـــة

باللغو ولكنها ترسخت معهم بفعل الخبرة . . اما استانسلافسكى فيستخدم مصطلحات مثل « الساحرة لو » Magic If ليفسر حدثاً دراميا لم يمر بخبرات الممثل بحيث يفترض نفسه فى الموقف .. لنفرض مثلا انه بسبيل تمثيل هاملت الذى مات اباه ولكنه كممثل لم يحدث أن مات اباه ولكن على الممثل أن يمر بظروف الحدث ولكن من واقع مصطنع نسبياً .. وعندما يستخدم الممثل مصطلح الذاكرة الانفعالية Emotional Memory فهو يستخدمه ليفسر انفعالاته الشخصية المستمدة من تجربته فى الماضى ليطبقها على رد الفعل العاطفى للشخصية التى يقوم بتفسيرها ..

المخرج المسرحى سيد العصر :

تربع الممثل المسرحى فى العالم على عرش العمودية الفنية على طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وفى هذا القرن الأخير كان ظهور المخرج (٤٤) وبداية عصر التفسيرات .. ولما جاء القرن العشرين جاء وفى جعبته تعددية الأسلوب المسرحى .. فبعد أن كانت الأساليب المسرحية الأساسية لا تتجاوز الأربعة أساليب (الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والطبيعية) برزت فى الأفق التعبيرية والسيريالية والانطباعية وغيرها .. ثم شهدت خمسينيات هذا القرن ظهور مسرح العبث وأعقبتها الستينيات بظهور عمالقة الاخراج المسرحى على كافة مستويات أوربا والأمريكتين والشرق الأقصى والشرق العربى .. وانتشرت فرق التجريب فى كل مكان حتى أصبح العصر (عصر المخرجين) لما حوته ابداعاتهم التفسيرية للنصوص القديمة والحديثة بكل تطلعات الجماهير التى دعمت المسرح بالاقبال عليه اقبالا لم يسبق له مثيل ..

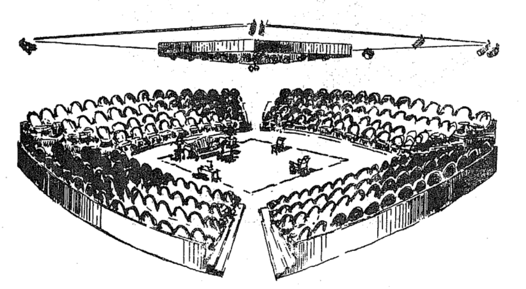
ويتأكد دور المخرج المعاصر بعد نكسة المسرح عالمياً الذى توقف عطاؤه عند السبعينيات (٤٥) وما بعدها على مستوى الكتابة المسرحية .. ففى الوقت الذى أصيب فيه المسرح بتراجع كتابه — تحت حجة اختفاء القضايا الكبرى على الساحة العالمية — اسرع المخرج بتناول النصوص القديمة كلاسيكية او حديثة اما بالتوجيه باعادة — صياغتها أو باعادة اخراجها واعطائها تفسيرات بالغة الحداثة تتفق وروح عصرنا شديد التطور سياسياً واقتصادياً واجتماعياً .. ولقد نجح الأوربيون فى تقديم أعمال مسرحية منذ السبعينات لاسكيلوس وشكسبير وأبسن وتشيكوف برؤى جديدة أبهرت العالم ..

وعلى مستوى المنطقة العربية اكتفى المسرحيون بتوظيف التقنيات الأوربية سواء ما كان منها استانسلافسكيا او برختيا أو جروتونسكيا على النصوص الجديدة .. ولكن المحصلة العامة لملامح المسرح العربى المعاصر بالمعنى الجديد لم تضف شيئاً بل على العكس بدأ النقاد يعيبون على الحركة المسرحية العربية فى الآونة الأخيرة بالنقل والتقليد والتكرار ..

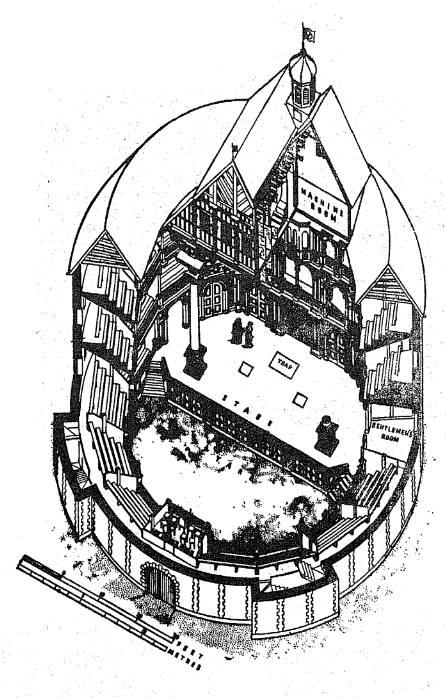
ان جمود الحركة المسرحية العربية على حالها وتوقفها عند ظاهرة التقليد لا تأتى من كون المسرح عندنا يعمل أصلا بتقنيات غربية (٤٦) امتدادا لنشأته ، ولكن السبب يرجع الى غياب التخطيط العلمى لتحقيق بنية أساسية للدراما العربية .. وبغض النظر عن نوعية العروض المسرحية الملائمة والمناسبة للجماهير العربية ، فلا أظن أن المسرح يمكن أن تطوره العروض أو معاهد المسرح .. وما ينقصنا حقيقة هو نشر الوعى العلمى عن طريق الكشف من خلال المختبرات والاستديوهات كتلك التى أسسها رواد المسرح الغربى للشباب وانضم اليها طواعية كثير من الممارسين للمهنة لايمانهم بضرورة امتلاك الممثل والمخرج لادواته المساعدة فى عمليات الابداع ..

والفنان المسرحى مخرجاً كان أم ممثلا أم مصمما يقع على عاتقه اليوم عبء التصدى لاشكاليات التحدى بسبب استشراس المسرح التجارى وأبعاده الاصطناعية واستحواذ شاشات العرض على ابهارات التكنولوجيا العالية واستحالة تحديث دور العروض المسرحية حيث الغالبية العظمى منها تعمل فى الاطار الشكلى القديم لمسرح العلبة ..
ويمتد جهد المخرج المسرحى المعاصر الى توظيف المسرح الشامل فى أسلوبه الصحيح ، والى مواجهة المشاكل الفنية التى يقابلها عند التصدى لاخراج مسرحيات التراث الانسانى .. وكل هذا الجهد مقرون بمعرفة الفنان المسرحى لكل أدواته كما صاغها المعلم استانسلافسكى من جديد فى الخمس سنوات الأخيرة قبل وفاته وأكد على دور الفعل الجسمانى باعتباره الركيزة الأساسية للمنهج ، مع الاهتمام بدور التجريب فى اعادة اكتشاف الجذور الأصلية لبعث التطلعات المستقبلية لدور المسرح وجماهير عصرنا ..

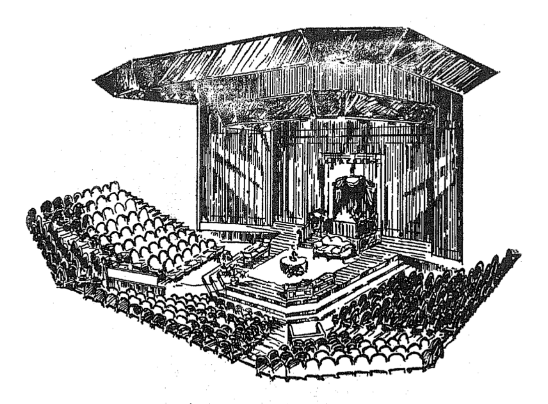
مسرح بروسينيم أو اطار الصورة



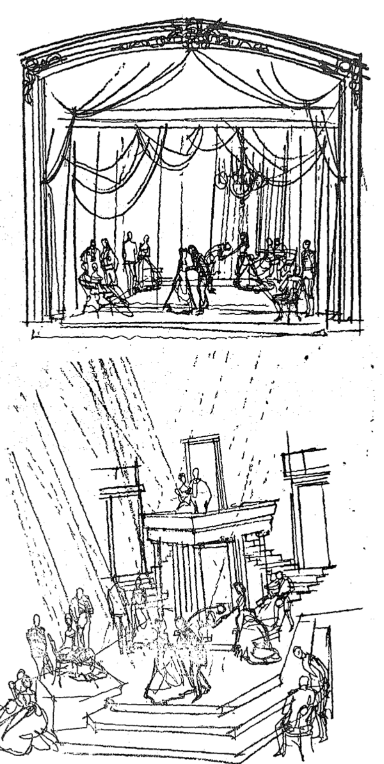
مسرح أرينا أو المسرح فى الدائرة مسرح معاصر اقتصادى التكاليف



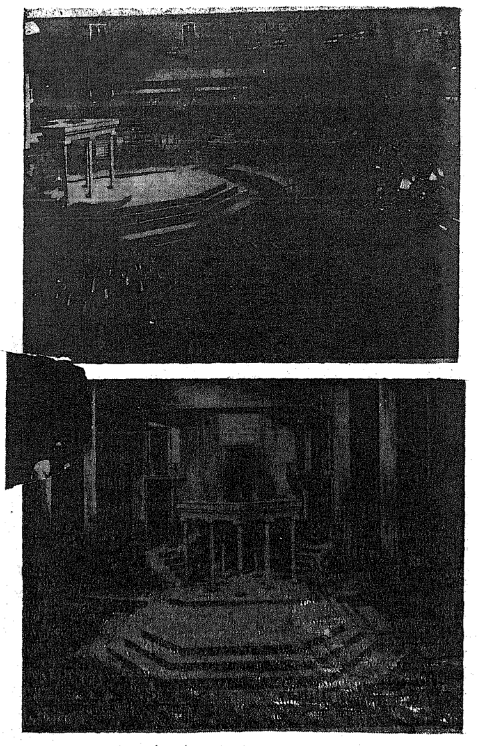
مسرح شكسبير ــ اليزابيثى · منصة دفع محورى بمعنى أن الممثل فيه هو الأول والآخر فى عناصر العرض ·



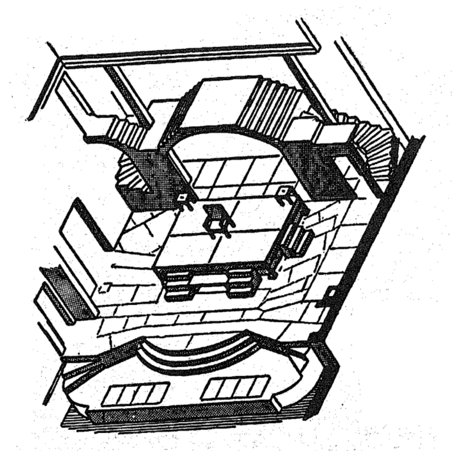
مسرح منصه دفع محورى حديث ٠



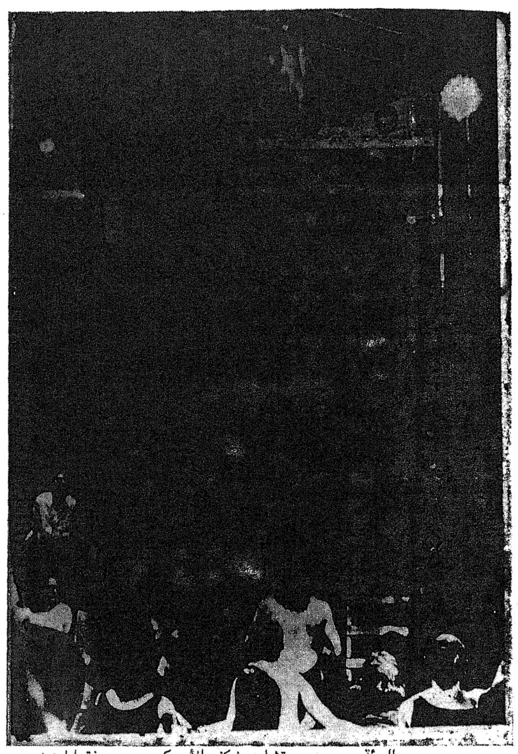
المنظر العلوى مسرح بروسينيم • (مسرح فيتكورى قديم) والمنظـر السفلى مسرح شكسبيرى معاصر ومثاله مسرح استراتفورد أونتاريو بكندا • لاحظ الممثل فى الصورة السفلى داخل مسرح ذو دفـع محورى حيث الممثل يبدو مثل قطعة النحت (ثلاثة أبعاد)



مسرح استراتفورد أونتاريو بكنـدا .



مسرح جاك كوبوه الفرنسى .. مسرح شكلى يتسم بالحيـاد ويمكن استخدامه فى مسرحية وراء مسرحية . وهو يمثـل مكانا محليا تجـريديا تمـاما .



مسرح البيئة ــ مسرح ريتشارد شكنر الأمريكى مسرح يختلط فيه الممثلون مع المتفرجين . المسرح عبارة عن جراج ليست له خشبة مسرح محددة . والحدث يقع فى أى مكان فى البناء وعلى الأرض مع جلوس المتفرجين فى المقاعد الخالية بل وعلى أحجر المتفرجين .

البـاب الثـانـى

فى حرفيـة التمثيـل

الفصل السادس

حيرة الممثل

لا شك فى قدرة الممثل المصرى وفطرته التى جبل عليها فى الأداء الصحيح لدور ما . ولكنى أعيب جملة على الأساليب التعليمية لفن التمثيل عندنا · صحيح أننا نفهم نظرية بريشت Brecht فى التمثيل ، وأسلوبه فى الأداء الملحمى الجديد ، ولكننا بلا مواربة لا ندرك حقيقة تطبيق نظريته فى مثل هذا الأداء ، كما أننا لا نعرف رأسنا من أرجلنا حيال نظام استانسلافسكى Stanslavski الذى اختلط حتى على الكثير من أئمة الطريقة Method أمثال استراسبرج Strasberg واستلا آدلر Stella Adler وغيرهما ، وان كانت مس آدلر كانت أسبق الى غيرها فى فهم حقيقة النظرية بعد مقابلة شخصية مع الرجل تمت فى باريس عام ١٩٣٥ ·

وليس عجيباً اذن ان يشكل لنا فن التمثيل حيرة كبيرة فى فهمنا للانفعال والجسد والعواطف وبشتى عناصر النظام ، الأمر الذى يحفزنا الى عرض القضية من بدايتها منذ ارسطو Aristotle حتى جروتوفسكى الذى كان آخر المطاف (٤٧) . وأما استانسلافسكى فهو بلا شك أروع وأقدر من نقل التمثيل الى المرحلة العلمية بكل ابعادها .

نقول تعددت نظريات التمثيل من ارسطو الى بريخت الى جروتوفسكى ولكنها فى كل مناسبة وفى معظم الأحيان يتم تقييمها بطريقة جدلية أكثر من تقييمها بطريقة تحليلية . ونحن نتعرض هنا لنظرية « عدم الانفعال » التى ابتكرها دنيس ديدروت — Didirot تلك النظرية التى لم يكن يوجد سوى أناس قليلون لديهم استعداد لتقبلها ،

ومع ذلك فانها كما يبدو قد أثارت جدلا كبيراً فاق ما يقال عنها من انها نظرية ترتكز على تفكير غير سديد ..

ويرى الكثيرون أن معتقدات « ديديروت » رغم كونها غير صحيحة فى حد ذاتها فهى تزودنا بمعلومات وفيرة عن المواقف المختلفة تجـاه التمثيل لا بين معاصريه فقط بل أيضاً فى وقتنا الحالى . ويقترح ديديروت اتباع أسلوب خاص فى استغلال الانفعـالات المتجمعة وذلك فى كل من تدريب وأداء الممثل ..

وحين كتب ديديروت مقاله الشهير « حيرة الممثل » فى سبعينيات القرن الماضى (١٧٧٠ وما بعدها) أثار جدلا ترددت أصداؤه فى الحجرات الخضراء — حجرات استراحة الفنانين داخل المسرح — ونقول « أثار ذلك الجدل » لأنه حتى ذلك الحين فان جميـع من كتبوا عن فن الممثـل ابتداء من أفلاطون ، اعتبروها مسلمات بينما أنكرها ديديروت ، وهـو أن الممثل يجب أن يشعر بالانفعـال الذى يصوره على المسرح · ولـكن الحجج التى أوردها ديديروت تأييداً لنظريته ، وهى أن الممثل ليس فى حاجة الى الاحساس فى المسرح ، بل أنه يكـون افضـل بدونه ، وان الاحساس الشعورى عقبة فعلية . وهذه الحجج من الواضح أنها غير معقولة ويصعب الدفاع عنها لدرجة أنه أصبح من الصعب أن نفهـم لماذا حظى كتابه الصغير بمثل تلك المكانة البارزة والدائمة فى جميـع المناقشات التى تلت ظهوره ، وتناولت طبيعة فن الممثل ، رغم تلـك المكانة التى كانت تثير على الدوام محاولات لتنفيذ دعـواه·

لماذا اذن ما أسماه وليام آرنشر W. Archer قضية « عدم الانفعال » دابت على الظهور بين وقت وآخر كأنها لعبة طفل رغـم وضوح حقيقة أن حجج ديديروت يمكن أن يدحضها أى طالب مجتهـد فى السـنة الأولى من دراسـة الدراما فى المعهـد العـالى للفنـون المسرحية ؟؟

لقد كتب ديديروت « حيرة الممثل » رداً على دافيد جاريك (٤٨) David Garick أو الممثلين الانجليز ، التى كتبها ستيكوتى Sticcoty سنة ١٧٧٩ والتى كانت فى الواقع ترجمة واقتباساً من الممثل « رسالة عن فن التمثيـل المسرحى » التى كتبهـا جـون هيـل John Hill سنة ١٧٥٠ . ومما يثير الغرابة ان كتاب هيل كان بدوره أساسـاً ترجمة من الفرنسيـة لكتـاب « الممثـل الذى الفـه سـانت البين St Albienne سنة ١٧٤٧ والذى يبدو أنه يميل الى نظرية واحدة جذابة : وهى أن الاختلاف بين الرأيين يشـيع ببساطة من الاختـلاف بين

تمثيل الممثلين فى الريبرتوار الكلاسيكى للمسرح الفرنسى ، وبين الممثلين الانجليز بأسلوب تقليدى يتسم بصيغة انسانية أكثر من غيره ، ومع ذلك فان هناك بعض الاختلافات الشديدة فى وجهات النظر لا يمكن التوصل الا الى تفسير جزئى لها بهذه الطريقة .

وقد أشار البعض الى أن الفيلسوف الناقد ديديروت ، تأثر بشكل كبير بما رآه خلال زيارة الممثل الانجليزى جاريك بباريس فى سنتى ١٧٦٤ ، ١٧٦٥ حيث شاهد قدرة الممثل الانجليزى على تسلية رفاقه فى غرفة الماكياج حيث يجعل وجهه يتخذ ملامح بجميع الانفعالات المتباينة ، واحدة بعد الأخرى ، ويقال انه يفعل ذلك دون أن يشعر بأى شىء هو نفسه ..

هذه الواقعة التى يوردها ديديروت تأييداً لنظريته تعتبر حقاً مثالا موضحاً لطريقته فى الجدال مبتدئاً بمثال معين ، ومنتهياً باقتراح عام . وهو لا يمكنه أن يصدق أن الممثل جاريك خلال أدائه لتلك الحركات يمكن فعلا أن يحس فى مثل ذلك التتابع السريع جميع تلك الاحساسات التى يصورها . وتبعا لذلك فان جاريك الممثل العظيم لا يشعر بأى احساس . والرأى عند ديديروت أن الشخص الذى يمكنه التعبير عن الأشكال الخارجية للانفعال بدون أى احساس داخلى ، لا يثبت لنا أكثر من أنه يمتلك آداة تعبيرية بلغت درجة عالية من التطور . وقد بنى ديديروت نظريته بأكملها على عدد كبير من مثل هذه الأمثلة والطرائف ، ولم يول اهتماماً كبيراً بالتبريرات المنطقية .

ان موقف ديديروت من قضية الممثل أمر يثير الدهشة ، اذ من المؤكد ان ديديروت لم يكن أحمقا ، فضلا عن موسوعته الضخمة ، فقد كان كاتب مقالات ، وناقداً وروائياً ومؤلفاً مسرحياً وان كان لم يحقق قدرا كبيرا من النجاح فى هذا المجال) .

كان ديديروت فيلسوفاً شهيراً ، يسبق أكثر أفكار عصره تقدماً . ولا يبدو أنه من الحكمة ان نرفض كما فعل بعضهم حين كتب عنه يقول : « انه جاهل بميكانيكية التمثيل ، لانه هو ذاته لم يكن قط ممثلا واذا كان يمكن حقاً رفضه بمثل تلك السهولة فلماذا اذن تستمر أفكاره فى البروز بين وقت وآخر . ولماذا كان يشعر المخرج الفرنسى لويس جوفيه Louis Govet الى عهد ليس ببعيد بضرورة الكتابة عن « حيرة الممثل » باستفاضة . وكذلك جاك كوبوه Jaque Copeau

استاذ لويس جوفيه ولماذا شعر الكثير من الممثلين العظام بأنهم مدفوعون الى الكتابة دفاعاً عن وجهة نظرهم المناهضة للانفصال .

دموع من العقل :

من اشهر المدافعين عن موقف نظرية عدم الانفعال ، واكثرهم قدرة على الاقناع كان الممثل الفرنسى الشهير كونستانت كوكلان Contrast الذى كان له جدال علنى مع الممثل الانجليزى هنرى أوفنج Henery Irving عن هذا الموضوع . وقد أدى هذا الجدال الى الدراسة شبه العلمية التى أجراها الناقد آرتشر ، ونشرت بعنوان « اقنعة ام وجوه » سنة ١٨٨٤ . ويبدو أن المسرحى برتولد بريشت خضع بارادته لتأثير ديديروت وقد كانت دعوة ديديروت الى « دموع من العقل » بدلا من صدورها من القلب تمهيدا سبق دعوة بريشت الى التمثيل الهادىء ، رغم أن بريشت كان مهتما بصورة أكثر بأحداث رد فعل يتسم بالهدوء والتفكير من مشاهديه أكثر من اهتمامه بأن يكون الأداء غير انفعالى .

ومن الملاحظات المعتادة أن رد فعل أى شىء تجاه ظروف لا يوافق عليها يتسم بميل الى المبالغة فى الرد ، واتخاذ موقف متطرف ربما كان يتعدى نطاق قدرات هذا الشخص . ومن المثير للاهتمام أن نحاول التوصل الى ما أثر على ديديروت بهذا الشكل . وقد يكون ذلك راجعاً فى جزء منه الى كتاب استيكوتى الذى اشرنا اليه ولكن ذلك الكتاب تضمن وجهات نظر تختلف كثيراً عن وجهات نظر ديديروت ذاته فيما سبق ذلك .

وربما يكون قد اعتبر موضوع جاريك تأكيداً لوجهات نظر قائمة بالفعل ، ولكنها لا يمكن أن تكون اساساً لها ، اذ أن جاريك نفسه كان من المتمسكين بنظرية الانفعالات .

ومما يبدو أن التأثير المرجح حدوثه على ديديروت كان الحالة العامة للمسرح ووضع التمثيل فى عصره . ويبدو أيضاً من المؤكد أن رأيه فى الممثلين كان سيئاً الى حد كبير ، فهو يقول :

« ليس هناك أى ممثل اتخذ هذا الطريق بدافع من حافز نبيل » ؟؟ ان الممثل الذى يعتبر رجلا شريفاً ، والممثلة التى تعتبر امراة فاضلة هما ظاهرتان نادرتان ؟؟

ولا يبدو من الاغراق فى الخيال أن نفترض انه رأى وشهد قدراً كبيرا من الممثلين غير المجيدين الذين لا يتسمـــون بالنظــام ، والذين يلجأوون للخطابة والاغراق فى الذاتية وقد انتقدهم بشـــدة . ولم يكن كذلك يختلف عن الممثل جاريك الذى حـــقق ثورة فى المسرح الانجليزى ضد الأسلوب المتكلف والخطابى الذى سبقه . وعلى حين كان تشخيص ديدروت للمبالغة التى شهدها هو وجود انفعال لم يتم التحكم فيه ، فربما كان الممثل الانجليزى قد استطاع أن يـرى بوضـــوح أكبر أن ما يحتاجه المسرح الانجليزى هو مزيد من طبيعية التعبير .

ومن الأمور القابلة للجدل فى الواقع ، أن معظم الثورات المسرحية حدثت كرد فعل ضد التمثيل الردىء الذى كان يتسم بالزيف والاغراق فى الذاتية . ولعلنا نذكر ما أثار حماس قنسطنتين استانســلافسكى ونمروفتش دانتشنكو غير الأسلوب المسرحى الزائــف الذى شهـــده المسرح الروسى فى أواخر القرن التاسع عشر (٤٩) . وما أثار روبرتسون Robertson غير الممثلين المدعيين وغير المجيدين ، فى بلاده فى أواسط القـــرن المـــاضى .

بالاضافة الى ذلك ، ألم يتأثر كل من بريشت وبسكاتور بشــــدة بسبب الأسلوب المنمق فى التمثيل والذى ظل سائداً فى المسرح الألمانى فى سنة ١٩٢٠ وما بعدها واستسلام المشاهدين انفعــاليا دون تفكير . وفى حين كان رد فعل استانسلافسكى هو البحث عن الحقيقة الداخلية ، فقد سعى الطبيعيون الانجليز الى مزيد من الصدق وسعى بريشت الى واقعية أكثر موضوعية . وحث ديديـــروت على استبعـــاد الانفعـــال والاحساس واستبداله بتركيز كلى على شكل منضبط وتحكم دقيق .

الجدال بين عملاقين :

فاذا تركنا الفيلسوف الناقد ديديروت ونظريتـــه الأســـاسية فى التمثيل فلا بد أن نشير الى كوكيلان الذى ورث عباءة ديديروت بصفته داعياً رئيسياً لانصار عدم الانفعال . وقد كان كوكيلان ممثلا عظيماً ومعلماً ذا تأثير كبير فى الكونسيرفاتوار الفرنسى . وقد عرض حججه وآراءه بطريقة قوية تتسم بالتاكيد فى كتابه الصغير « الفن والممثل » سنة ١٨٨٠ حيث كتب :

« ان المرء لا يمكن أن يصبح ممثلا عظيماً الا بشرط أن يكون قادراً على أن يعبر فيفما يشاء عن مشاعر لا يحسها فعــلا ، وكان كوكيـــلان قد كرر تلك الآراء فى صفحته فى مجلة هاربرز الشهرية فى مايو ١٨٨٧ .

وقد أثار هذا جدلا مع ارفنج الممثل البريطانى ونشرت تلك المقالة الأخيرة بعد ذلك بتعديلات طفيفة تحت عنوان « فن الممثل » سنة ١٨٩٤ وكان ايرفنج الذى كتب قبل ذلك ببضع سنوات مقدمة شديدة الانتقاد للطبعة الانجليزية الأولى من كتاب « حيرة ممثل » سنة ١٨٨٣ وقد تألم بسبب انتقادات شخصية فى مقال كوكيلان ورد على ذلك بالمثل فى يونيو سنة ١٨٨٧ .

وهكذا اندلعت النيران التى طعنت الى حد ما على النقاش المنطقى بين هذين الحجتين الكبيرتين . واشترك الممثل الأمريكى ديون بوسيكولت Dion Boccult فى ذلك الجدل على صفحات مجلة (نورث أمريكان رفيو ـ أغسطس ١٨٨٧) قائلا ان الاختلاف قد يكون فى حقيقته خلافاً بين ممثل كوميدى كما كان كوكيلان وبين ممثل تراجيدى كارفنج ـ مع أن هذا الأخير لم يكن كذلك ، لأن الممثل التراجيدى يمكن أن يكون قادراً على اطلاق العنان لمشاعره والاحتفاظ بسيطرته عليها فى نفس الوقت وفى رده على هذا الرد دافع كوكيلان عن نفسه بشرح الاختلاف بين الممثلين الانجليز والفرنسيين والتباين بين الربرتوار الفرنسى الكلاسيكى لكورنى وراسين (الكتاب النيوكلاسيكيين) الذين يعتبر أبطالهم أنماط أكثر من كونهم أشخاصا ، وبين شكسبير الذى خلق شخصيات تتميز بالفردية .

ومن الجدير بالملاحظة مع ذلك أن كوكيلان كان مدفوعاً الى ابداء الاعتراض بأنه لم ينكر الالهام بأى شكل من الأشكال ، ولكن ما أنكره هو امكان الالهام فى دور لم يدرسه المرء . ومن الأمور المتصلة بهذا الجدال أن سارة برنارد Sarra Bernardt ذكرت كيف جلبت على نفسها عداوة كل من ايرفنج وكوكيلان اذ قالت :

« ان ايرفنج ممثل عادى ولكنه فنان عظيم

وان كوكيلان ممثل عظيم وليس فناناً ؟؟ »

وكما فعل ديديروت من قبل ، أضعف كوكيلان حججه وهو يبسط نظريته الخاصة بعدم الاحساس بالارتكاز الى سرد الطرائف والقصص والمحاجاه من التخصيص الى التعميم ومع ذلك يجب أن نؤكد أن كوكيلان، حتى قبل تغيير موقفه الى حد ما تحت تأثير ضغط ايرفنج ، لم يبلغ المدى الذى وصلت اليه نظرية ديديروت فى انكار احساس الممثل على الاطلاق . وانما كانت وجهة نظره ان الممثل قد يشعر حقيقة بانفعالات دوره خلال فترة الدراسة والتدريب ، والا سيكون أداؤه خالياً من

الصدق وهو يثبت التعبير عن الانفعالات بدقة عن طريق ممارسة فنه بطريقة فعلية ، وطبقاً لما أطلق عليه الـكونسرفتوار اسـم الاتجـاه الصحيح ، حتى انه لا يحتاج الى الاحساس فى الأداء .

جـوهر النظـرية الديدورية :

يكمن جوهر هذه النظرية ، فى انه لا يمكن للممثل أن يحس وان يظل فى نفس الوقت مسيطراً تماماً على أدائه ، وذلك فان هذا الاحساس لا يمكن الا أن يكون خطرا على تحكم الممثـل ويجب تفاديه ، وان الفـن يكمن فى العقل لا فى القلب وان هذين الاثنين متعارضان .

أما كوكيلان فقد أبرز مفهوم الممثل كشخصية مزدوجة (٥٠) .
رقم واحد المؤدى — الذى يتفهم الشخصية ويظل مسيطراً سيطره كاملة واعيه .

رقم ٢ الادارة حيث يدخل الممثل تدريجيـاً الى داخـل الشـخصية التى تفهمها ولا يقتصر فقط على تقمص جميـع الصفات المادية للشخصية (أى الظواهـر الخـارجية لتقمصه) ولكن أيضاً ذاتية تلك الشخصية الى درجـة يجعل نفسه « يتحرك ويتصرف ويومىء ويصغى ، ويفكر فى نفس روح الشخصية على الرغم من أن ذلك يتم دائما تحت سيطرة رقم واحد .

ويرد استانسـلافسكى واضـع منهـج الأداء التمثيـلى الحـديث — ان شيشبكن Shishpkin الممثل الروسى الشهير قال ان « ان التمثيل بصدق يعنى أن تكون على حق منطقياً ، متماسكا ، وان تفكر وتبذل جهدك وتحس ، وتتصرف بتوافق مع دورك ويكون الاختـلاف الرئيسى فى استخدام كلمة « تحس » .

واذا كان الاختلاف شديداً بين ممارس فن التمثيل فماذا يكـون حال الخـلاف بين طلاب التمثيل وما الطـريق الذى يجب أن يسـير فيه الطـالب ؟

أيجب أن يدرس تطوير احساسه واسـتخدم مشاعره ؟ أم يدرب نفسه على الا يشعر وان يتعلم أن يمثل بعقله فقط ؟ وليس من الصواب أن يقال على لسان بعض الممثلين : حسناً اننى أحياناً أمثل على طريقة

استانسلافسكى وأحياناً على طريقة كوكيلان وان ذلك يعتمد على الظروف .

وحين يوجه اليهم السؤال على ظروف من يعتمد ذلك ؟ فمن المرجح أن تكون الاجابة شديدة الغموض ، وهذا يزيد الارتباك حتى بالنسبة للممثل حديث السن الذى يحاول تلمس طريقه .

الغموض المتسامى للممثل : The Actor's Elevating Mystique

من الطبيعى أن يتوجه الطالب الى الممثل المحنك ليتلقى منه التوجيه ، اذ أن الممثلين بلا شك أدرى من غيرهم بما يقومون به ولكننا نواجه سلسلة من المحاذير .

أولا — اذا كان من اليسير نسبياً أن يكتب المرء عن حرفة التمثيل أى ما تعنيه كلمه الصنعة الفنية The Craft of Acting فانه من العسير جداً وقد بات هذا الأمر واضحاً — ان نكتب عن العملية الشخصية الابتكارية التى تشكل جوهر الحرفة التمثيلية . وليس الممثلون بالضرورة أكثر الناس تأهيلا سواء لتحليل هذه العملية الشخصية بوضوح أو للعثور على الكلمات الملائمة لاعطاء وصف دقيق لها .

لقد كتب الممثل البريطانى وليم ماكريدى Macreedy فى يومياته « الليلة .. كنت أنا الشخصية » وقال الممثل الفرنسى مونيه سولى Mounet Sully (الليلة لم يكن الله حاضرا معى » ويمكن للمرء أن يفهم بشعوره الذاتى ما كانا يعنيانه بهذا .. ولكن التعبيرات غير الدقيقة لا تعين الطالب كثيرا .

ثانياً — ليس الممثلون بالضرورة شهوداً تعتمد عليهم ، فحين كان الناقد البريطانى وليم ارتشر يكتب « أقنعة أم وجوه » يعد استمارة للممثلين ليجيبوا على ذلك السؤال وعما كانوا يحسون بانفعالات حين يمثلون أم لا ، فقد لجأ الى ناقد درامى فرنسى شهير طلبا للعون . ورد عليه ذلك الناقد بأنه لا يعتقد أن استقصاء ارتشر سيؤدى الى أية نتائج جديرة بالثقة لأن عدداً لا بأس به من الممثلين لديهم قدر من الذكاء وليس لدى أحد منهم الصدق للاجابة على أسئلته باخلاص .

ولقد يكون هناك ازدواج بين ما يفعلـــه الممثلون فعـــلا ، وبين ما يعتقدون انهم يفعلونه ، أو بين ما يفعلونه وما يرغبون فى أن يعتقد الناس انهم يفعلونه ، وان يقولوا انهم يفعلونه . وقد قال ديديروت ان الممثلين يحبون أن يعتقد الناس انهم يشعرون بالفعل لأن هـــذا يخلق نوعاً من الغموض ، يجعلهم يفوقون مرتبة الناس العاديين .

كما أن الممثلين لا يقدمون عونا لبعضهم البعض فمن العسير حقاً ان يمتدح ممثل ممثلا آخر الا اذا كان ميتاً أو اجنبياً . ويسجل وليم ارتشر انه وجد أكثر من مرة حين كان يستطلع راى الممثل الذى ادعى انه يحس بالفعل وهو على المسرح ، انه اذا اتى ذكر موضوع الممثل « ب ؟؟ فان « أ » يقول اننى لا أعتقد أن « ب » هذا قد أحس بأى شىء طـــوال حيـــاته » .

ثالثاً ـــ هناك فجوه بين ما يفعله المرء ، وما يحس المرء انـــه يجب أن يفعله ولا يود اى شخص أن يعترف بالفشل الذى يعنيـــه ضمناً الاعتراف بتلك الفجوة . واما الممثلون الذين يدركون وجـــود تلك الفجوة فى انفسهم فانهم قد يلجـأون الى تقليـل تطلعاتهم والرضـا بالتمثيل دون احساس ؟ أو تقليل تطلعاتهم بقليـــل من الاحســـاس بسبب صعوبة تحقيق هدف أكبر من ذلك . ومن هنا قد يحاجون بأن الاحساس غير ضرورى . وهنا أود أن انبه طالب التمثيل بتحديـــد أهدافه فما يجب عليه أن يفعله ضرورى له ولمهنته .

ومما يزيد صعوبة مهمة الطالب الارتباك المستمـــر الذى يثيره الجدل بين الاحساس وعدم الاحساس والقضايا الأخرى مثل : ـــ

الطبيعة مقابل الفن Nature V Art

القلب مقابل العقل Heart V Head

والالهام مقابل الدراسة Inspiration V Study

والبديهية مقابل الفكر Intution V intellect

وتميل وجهات النظر الغربية المتعلقة بهذه الموضوعات الى احد الجانبين ، حتى أن الأضداد الظاهرية يتم عرضها كبدائـل لاختيـــار

احداها . ولكنها بالطبع ليست كذلك على الرغم من الميل المتكرر الى تقسيم الممثلين الى فئتين التلقائيين والفكريين ·

« نعم كما ترى فاننى ممثل تلقائى » هذا هو أسلوب الممثل الذى يدخل فى نقاش وبذلك يعبر ضمنا بدهاء عن أن خصمه الذى يتبع النمط الفكرى ، لابد وان يكون ممثلا من طبقة أدنى ، اذ أنه لا يملك غموض التلقائية .

ومهما يكن فلسنا فى حاجة الى أن نؤكد أن الطبيعة فى التمثيل طبقاً لأحدث نظرياته — بديل عن الحرفية أو الصنعة ذلك أن الطبيعة أو الارتباط بالحياة يجب أن تكون فى أكثر أساليب التمثيل صناعة ، فى حين أن هناك تقاليد صناعية فى المسرح فى أكثر أساليب الطبيعية تطرفاً .

المزج بين العقل والتلقائية :

والممثل عادة لا يقوم بالاختيار بين أن يمثل من القلب فقط ، فانه كانسان لديه مشاعر كما أن لديه عقلا منطقياً ولا يمكنه أن يترك أيا منهما فى غرفة الملابس .

والالهام فى الأداء — كما أوضح قديماً عديدون من الممثلين من المرجح أن يهبط من السماء على الممثل كلما كان جهده فى اعداد الدور كبيراً . ويجب أن تسير التلقائية والفكر معا جنباً الى جنب ، لأن التفهم التلقائى الشخصى للدور لا يمكن أن يأتى الا عقب درجة على الأقل من التفهم الأكثر موضوعية وعقلانية (وحتى وان كان ذلك مجرد تفهم معانى النص) وقد أورد الممثل الفرنسى فرانسواتالما (١٧٦٣ — ١٨٢٦) كل ذلك بصورة ممتازة حين كتب عن الحاجة الى اتحاد بين الاحساس والذكاء .

وهكذا فعلى خلاف مفهوم « كوكلان » فى الشخصية المزدوجة الضرورى لنظريته الخاصة بعدم الاحساس ، يظهر مفهوم عن الوحدة ، بمعنى أنه وبدون تقسيم الذات يمكن للممثل أن يشعر بشىء معين ويشابه ذلك على سبيل المثال أن أرملة توفى زوجها حديثا وبينما هى تتلقى النبأ المفجع عند وفاة زوجها قد يكون تفكيرها عما سوف ترتديه فى الجنازة ·

وهكذا فان الممثل على المسرح ، وبدون التخلى عن الانفعال بدوره، قد يكون قادراً على التعامل مع حدث طارىء بسيط مثل كرسى موضوع

فى غير مكانه ، أو وقوع احدى المجوهرات من ممثلة .. خلاصة القول ان الممثل على خشبة المسرح قد يشعر بالانفعال كما يسيطر على التعبير عن هذه الانفعالات .

ومهما يكن فلا يسعنا من خلال هذه الدراسة الا أن نوضح انــه يجب على الممثل أن يختار بين « كوكلان » ومنهجه المحاكى للشخصية ، ولكنه لا يسمح بالاحساس ، وبين استانسلافسكى (على سبيل المثال) الذى يعتبر احساس « المحاكاة للأصل » عنده جزءاً ضروريا من عملية الخلق ، بل يعتبر حقاً القوة التى تمنحها الحياة . وهذا اختلاف فى الهدف لا يمكن التوصل الى حل وسط بشأنه . انه اختيار لواحد من بديلين . والخلاصة انه اذا اتبع المرء « كونستانت » فسيقضى فترة التدريب فى تعلم كيف يحاكى الانفعال، واذا اتبع « كونستانتين » فسيقضى تلك الفترة فى تلمس كيفيـــة تنشيط الانفعـــال (طبعا المقصود بكونســتانت كوكلان وكونستتين اســـتلافسكى) .

ان تجربة التمثيل التى لا يدخل فيها الانفعال هى تلك التى يشير اليها الممثلون فى الخارج حينما يقولون انهم أحياناً يلعبون أدوارهم طبقاً لطريقة كوكلان ، ولكن ذلك لا يكون طبقاً لتلك الطريقة الا اذا «اختاروا» أن يمثلوا بدون انفعال ، وان يحسنوا الأســلوب الشــديد الدقة ، والكمال الذى يتطلبه ذلك . واذا اختاروا أن يمثلوا بطريقـــة استانســـلافسكى فعندئذ يجب أن يشمل كل من تدريبهم وعملهم فى أداء الدور هدف خلق الانفعال .

تعليـــم طـــلاب التمثيل :

ان طالب التمثيل خصوصاً فى سنوات دراسته الأولى لهذا الفــن، يريد أن يعرف المزيد عما تعنيه عبارة «خلق الانفعالات» أية انفعالات .. وكيف يمكن معرفتها ومن متابعة خبرتنا فى مجال دراسة فن الأداء التمثيلى كثيراً ما لاحظت حفز الطلاب بالحاح « يجب أن تحس بها » أو يجب أن ينبع تمثيلك من هنا » مع اشارة غامضة الى القلب او نحو البطن أو يجب أن تكون أنت الشخصية ذاتها ...

ولكن ما فائدة أن يقال للممثل حديث السن « يجب أن تحس » بدون اعطـــائه اية اشـــارة عما يفترض أن يحس به وكيف يجب أن يتصرف تجاهه ؟!

ويشير عديد من الكتاب الذين تناولوا هذا الموضوع الى الانفعال كما لو كانت هناك نوعية عمومية تسمى « الانفعال Emotion وهى اما ان تكون موجودة أو غير موجودة وكما لو أنها اداة يمكن تشغيلها أو ابطالها . أو اذا فرقنا بين انفعال وآخر وهو تفريق بين أنواع مختلفة أو ما يسمى « انفعالات بسيطة » كما وصفها وليم ارتشر الناقد البريطانى (١٨٥٦ — ١٩٢٤) بأنها انفعالات متكلفة زائفة تتسم بالعمومية ، وتاتى بسهولة جداً لبعض الممثلين وتختلف كثيراً جداً عما نحن بصدده . ويعزى خبراء المسرح فى الخارج ان هذه الظاهرة المثيرة للارتباك هى التى دفعت عديداً من الممثلين الى معسكر انصار عدم الانفعال .

وعلاوة على ذلك فان الاحساس بالانفعال قد اختلط فى عديد من الحالات مع الظواهر الخارجية له فالحزن او الأسى يعتبره البعض مرادفاً الدموع وقد بدأ وليم آرتشر استفتاءاً للممثلين بقوله :

فى المواقف المؤثرة هل تترقرق عيناك بالدموع ؟ كما ان آرتشر نقل عن احد الدارسين قوله — الذى لا شك فى انه صحيح : ان أى شخص يمكنه أن يتعلم كيف يذرف دموعا حينما يريد بعد أسبوع واحد من التدريب على ذلك . ولكن هذا الدارس استنتج من ذلك (أو اعتقد ارتشر أنه استنتج) استنتاجاً خاطئاً مؤداه أن الممثلين لا يحسون وهم على المسرح . وهذا يذكرنى بما حدث حينما اشرفت على تدريب ممثلة فى مشهد يتسم ببعض الانفعال ، ولاحظت عندما جلست على الأرض ، انها تلف احدى ساقيها حول الأخرى فيما يشبه العقدة فسالتها لماذا تفعل ذلك ؟ فردت قائلة :

« انتى أجد انه يمكننى البكاء بشكل افضل اذا فعلت ذلك »

A physically induced Substitute for feeling

وهذا مثال على ما اسماه ستانسلافسكى « بديل مادى مقنع بالاحساس »

ومن المؤكد أن الممثلة التى تحدثت عنها اعتقدت انها عندما علمت نفسها على البكاء ، فانها بذلك تحس بالدور الذى تمثله . وكما بينت لتلاميذى مرات عديدة ، فان الدق على الأرض ، وشد قبضة اليد كما لو كان المرء يشعر بغضب شديد ، يمكن أن يتسبب بسرعة فى احساس

يمكن أن يختلط مع الغضب ، ولكن الغضب لا يمكن أن يوجد من فراغ فالمرء لا يغضب فى الحقيقة الا « مع » شخص أو « بسبب » شىء ما وهذا ما تعلمناه فى الدراسات السيكولوجية .

ومن الأمور الأخرى المثيرة للارتباك ، ما يصفه أحـد الدارسـين بالاحساسات الداخلية والخارجية Intrisic and Extrinsic feeling وليس من الأمور النادرة ما أذكره حين أروى حادثاً جرى منذ سنوات عديدة وجعلنى أدرك أهمية هذا التميز ، فقد كنت ألعب دور « مارا » فى مسرحية بيترفايس « مارا ــ صاد » . وعندما استغرقت فى أحد مشاهد المسرحية حيث ينبذ « مارا » كل أعدائه ، أحسست بتأثير شديد لدرجة انه انتابتنى رعشة سرت فى عمودى الفقرى وقلت فى نفسى هـذا شىء مذهل اننى احس بهذا حقاً الليلة وحين فكرت فى هذا بعد انتهاء التمثيل ، ادركت أن ما حدث هو اننى سمحت لنفسى بأن اندمج فى الموقف واشترك فى رد الفعل الانفعـالى للمشاهدين وهو ليس على الاطلاق نفس الانفعال الداخلى للشخصية داخل الحدث ومن هنا نقول :

ان على الممثل الا يعتقد أنه اذا كان يحس بشىء ما أنه يحس بالاحساس الصحيح فعلا وهذا هو ما قصدناه بحيرة الممثل فى التمييز بين الاحساسيس المرتبطة بالحدث وغيرها من الأحاسيس البديلة ، تلك التى يشكلها رد فعل جماهير المشاهدين .

ادعـاء الحقيقـة : Making believe for Real

ثمة سؤال تقليدى فى مجال التمثيل كثيرا ما يتبـادر الى الأذهان ، وهو عما اذا كانت الانفعـالات التى يجب على الممثـل أن يخلقها على المسرح هى فى الواقع احاسيس حقيقية أو مصطنعة . وطبقاً لموضوع الجدال هنا فان ما يخلقه الممثل على المسرح ما هو الا تظاهر وادعاء ، فلماذا اذن يجب أن تكون الاحاسيس التى يجب أن يخلقها الممثـل حقيقية وواقعية .

ان هذا موضوع يختلف بعض الشىء عن احســاس أو عــدم احساس الممثل ، ويدور خاصة حول طبيعة هذه الأحاسيس . ويروى أن طالبة ــ وكانت فى الوقت نفسه مدرسة ــ كانت قد أوضحت هـذه النقطة بطريقة مقنعة تمكنها من تحقيق غايتها فهى داخـل الفصل كانت تدعى الغضب مع احد الأطفال وعندما كانت تؤدى الدور فى حصـة

تدريب كانت تحول دون السماح لنفسها بالاحساس بالغضب الحقيقى . وهناك سؤال عن السبب الذى يدعو الى الاعتقاد بأن على الممثل فى بعض المواقف المعتمدة على التظاهر بالحقيقة ، أن يشعر بالغضب الحقيقى ، فى حين تقوم المدرسة فى موقف مشابه بادعاء هذا الغضب فقط . وهل يتمكن المشاهدون حقيقة من التمييز بين الاحساس الحقيقى والمصطنع فالنتيجة من وجهة النظر الفنية البحتة أن التظاهر اذا لم يتم وفق أصول الاحساس فهو كاذب لسبب جوهرى ، وهو ان مهمة الممثل لا تتضمن بأى صورة كانت خداع المشاهدين كما هو الهدف الذى اعترفت به الممثلة التى ادعت الغضب ، فالمشعوذون فقط هم الذين يهدفون الى خداع المشاهدين والذين يعرفون ذلك مسبقاً .

ان الممثل يخلق عالما يشارك فيه المشاهدون والتظاهر بالحقيقة تم خلقه بحيث لا يوجد فيه مجال للكذب أو الزيف ، ويشارك فيه المشاهدون بكل مستويات تجارتهم العقلية والعاطفية . وعظمة الانجاز الفنى تزداد كلما اقترب الخلق من الحقيقة سواء من ناحية الأحاسيس أو الأفكار أو المظاهر الخارجية . وفى الواقع ليس هناك ما يطلق عليه (العاطفة المصطنعة) فان الممثل اذا شعر بالاحاسيس فهذا يعنى انها الحقيقة .

ان العواطف التى نشعر بها عند الاندماج فى موقف خيالى من احدى القصص هى فى الواقع أحاسيس حقيقية تشبه تلك التى تنجم عن موقف حقيقى فى الحياة وان كانت تختلف فى توعيتها فيصبح الاحساس أقل عمقاً ، الا أنها بالرغم من ذلك أحاسيس حقيقية .

ان مهمة الممثل الذى يتبع طريقة استانسلافسكى هى خلق — أو بالأحرى تنشيط مشاعر شخصية بأكبر قدر ممكن من العمق . وكما اشار استانسلافسكى فانه من الصعب خلق الانفعالات مباشرة اذ أنها تنساب نتيجة الأحداث ويمكن تنشيطها من خلال الخيال وحتى فى بعض المواقف الحقيقية فان الخيال يلعب دوراً كبيراً فيما يختص بانفعالات أى شخص وعلى سبيل المثال فان الاحساس بالخوف فى أحد المواقف يتزايد بتزايد الخيال فالخيال بالنسبة للممثل هو المفتاح الرئيسى ، ومشاعره ما هى الا نتيجة الخلق والتشبع بعلم التظاهر الخاص بالمسرحية . وينسب لأحد فلاسفة القرن الأول قبل الميلاد انه كان على معرفة كاملة بذلك عندما كتب أن صور الأشياء الغائبة تتمثل فى العقل بما يجعلنا نعتقد اننا نراها تتجسد أمامنا . ان من يشعر

بهذا الاحساس سيتمكن من السيطرة الكاملة على عواطفه . وكلما زادت تخيلات الممثل حيوية وحياة ، ازداد عمق مشاعره . وكذلك فكلما أصبحت أكثر تحديداً ودقة ، أمكن أن تصبح المشاعر أكثر واقعية . واذا كانت هذه حقيقة مؤكدة فيجب على الممثل الدراسى أن يتذكرها دائما .

ان جميع الممثلين يتعرضون لاغراء الاكتفاء لاعطاء ما هو الأجود بدلا من بذل مزيد من الجهود التخيلية التى يتطلبها العمل (٥١) . والممثل العظيم هو الذى يرفض دائما هذا الاغراء ويداوم على تطوير امكانياته التخيلية . ذلك أن واقع الحياة يعلمنا أن مشاعر أى شخصية فى ظروف محددة قد تكون غاية فىالدقة والتعقيد ويمكن الاستدلال على ذلك من مسرحيات شديدة العمق مثل مسرحيات تشيكوف ومسرحيات شكسبير ، ومسرحيات عربية لنعمان عاشور أو رشاد رشدى أو سعد وهبه حيث يتمكن الممثل من خلق لحظات جميلة مؤثرة ذات مشاعر رقيقة ومعقدة يصعب وصفها أو تحليلها فكريا . وأية محاولة لفهمها موضوعياً ستؤدى بالتأكيد الى القضاء عليها . وهنا تكمن عظمة فن الأداء التمثيلى أو فن المسرح ذى الطبيعة المتغيرة والمتجددة ، والتى تجعل منه فناً رفيع المقام ولكن بين أيدى من يعقلون فحواه .

وخلاصة القول ان ثمة لحظات لا يمكن خلقها الا من خلال تخيل الممثل وتعايشه الكامل والحى مع الشخصية داخل الموقف . وعلى العكس من ذلك هناك مواقف فى بعض مسرحياتنا العربية المعاصرة لكتاب مسرح كسمير سرحان وفوزى فهمى وعبد العزيز حموده ومحمد عنانى تستوجب من الممثل أن يضعها موضع التساؤل عندما يواجه متطلبات خلق دور عاطفى ضخم تنطوى عليه تلك المواقف من مسرحيات هؤلاء الكتاب كروض الفرج ولعبة السلطان وابن البلد والغربان .

على أن تطوير امكانيات ملكات الممثل التخيلية أمر تأخر عندنا كثيراً . فدراسة التمثيل دراسة علمية يشوبها كثير من الخلط وسوء الفهم ويرجع ذلك الى وقوعنا فى نفس الخطأ الذى زلت فيه المدرسة الأمريكية (استديو الممثلين)فعند مغادرة ستانسلافسكى للولايات المتحدة بعد رحلته الى هناك سنة ١٩٢٢ ترك وراءه حرفية اعداد الممثل An Actor Prepares والتى صدر بموجبها كتابه الأشهر الذى يتضمن تقنينا لفن الممثل ـ حياته النفسية والعاطفية والتى اقبل عليها بنهم الممثلون الأمريكان يساعدهم فى ذلك تلاميذ استانسلافسكى أمثال

مايكل تشيكوف Michael Checov وريتشارد بولسلافسكى Richard Boleslavski وغيرهم .

أما الخطأ الذى وقع فيه الأمريكان فكان يتلخص فى استغراقهم فى حرفية التمثيل التى تضمنها كتاب اعداد الممثل وكان الكتاب كما أوضحنا تقنينا لمعاناة الممثل وتجسيده الابداعى ولقد كان من الصواب أن يسير استخدام الممثل لكتاب التجسيد الابداعى جنباً الى جنب مع كتاب استانسلافسكى الذى نشر مؤخراً بعد وفاته وهو اعداد الدور أو اعداد الشخصية Building A Character وقياساً على نفس الاتجاه الخطأ الذى وقع فيه الأمريكان وقعنا نحن فى نفس الخطأ وان اختلفت ظروف كل جانب ذلك أن محمود مرسى وزكى العشماوى قاما بترجمة أعداد الممثل وتاه فيه ممثلونا ومعلموهم حتى نبهنا الى الخطأ ولكن مع ذلك يبقى تدريس استانسلافسكى أمراً بالغ الصعوبة اذا لم يكن المدرب قد مارس تدريباته مع مختصين فى أعداد الممثل وتجسيد الشخصية على أيدى متخصصين تدربوا فى رحاب الاستانسلافسيكية .

الاستعادة الكاملة لتجربة الانفعالات :

فى الحياة الحقيقية حينما يستعيد احد الأشخاص حادثة أو واقعه ما فانه يستعيد نفس الأحاسيس التى مرت بـه ذات الحادثة أو الواقعة . ولا شك أن الفرد الاكثر حساسية سيستعيد هذه الأحاسيس بمزيد من العمق والقوة ، أما الفرد الأكثر خيالا فيستعيدها بمزيد من الحيوية ، لأن ما يحث العاطفة فى ذلك الحين ليست الواقعة التى حدثت فى الماضى فى حد ذاتها ، وانما الصورة التى خلقت فى الذاكرة . وبالاضافة الى ذلك فان استعادة هذه التجربة على فترات متقاربة يتيح لصورتها ان تظل أكثر حيوية وتحتفظ المشاعر بجدتها . أما اذا سمح أحد لنفسه بالنسيان كما تفيد الدراسات — فان الصورة ستتلاشى ويقل وضوحها وتصبح الأحاسيس اقل حيـوية .

واذن فهذه التجربة العامة تقابل ما يتعمد الممثل القيام به عند استعادة الأحاسيس الخاصة بهذا الدور ذلك أن استعادة الصور التى سبق خلقها — تحث على ابراز العواطف فى صورة جديدة مرة اخرى . ولكن اذا أصبحت هذه الصورة أقل وضوحاً فان الأحاسيس الناجمة سوف تصبح أكثر ضعفاً .

ذلك أن المقدرة على الاستعادة الكاملة لتجربة الانفعالات هى ما كان يهدف اليه استانسلافسكى أساساً من خلال نظريته عن « ذاكرة

الانفعالات » المأخوذة عن كتاب عالم النفس الفرنسى ثيودول ريبو Theodule Ribot تحت عنوان «الذاكرة الانفعالية» La Memoire Affective من خلال تدريب ذاكرته الانفعالية بالاستعمال المستمر كما هو الحال بالنسبة لتدريب الذاكرة العقلية Mind Memory فى مجالاتها المختلفة .

ومن الممكن أن يقال ان العواطف المستعادة لا تشبه العواطف الأصلية بالكامل ففى الحياة الحقيقية يقل عمقها ، وفى المسرح قد يزيد عمقها كلما استعاد الممثل الصورة الأولى وقد تهذب أو تحول تحويلا تاماً بطريقة أو بأخرى . وبالتالى تختلف فى نوعيتها نتيجة المؤثرات المختلفة . . والحظ هنا يكمن فى انها قد تصبح أكثر خشونة وفظاظة خاصة فى حالة العروض الطويلة المدى حيث لا يستطيع الممثل أن يحتفظ بصورة الشخصية فى شكل جديد . ومن هنا نبعت الحاجة فى بعض الأحيان الى ايجاد حوافز جديدة قد تصل الى تغيير الصورة لغرض التغيير فقط .

ان الذاكرة الانفعالية (٥٢) عند استانسلافسكى تختص أساسا باختزان العديد من التجارب العاطفية التى يمكن للممثل أن يستعين بها فى المواقف المشابهة فى دور أو آخر ويحضرنا هنا ما صرح به الممثل الفرنسى « تالما » (١٧٦٣ — ١٨٦٢) بأنه فى العديد من المواقف فى حياته التى عانى فيها الأحزان العميقة وجد انه يقوم بالفطرة بملاحظة نفسه حتى يستعين بما يشعر به على المسرح . ولقد أعرب عن خجله بعض الشىء من القيام بذلك . وهذا لا شك يجرنا الى فتح باب الجدل فى كيفية التعامل اليوم مع هذه الظاهرة ، ويدعونا الى التساؤل عن صدق العواطف البديلة على المسرح حيث يستعمل الممثل صورة لا تنطبق تماماً على الشخصية ولكن تماثلها بما يؤدى الى ابراز عواطف مشابهة بصورة أو بأخرى يقال أيضا أن الممثل البريطانى المشهور « جون جيلجود John Gilgod يعمل عند الاستعانة بصور متقاربة بعض الشىء بما يمده باحتياجاته ، وهذا يعتبر شيئاً معتاداً .

ان أفضل وقت ومكان للاستعانة بالتجارب الشخصية والعاطفية لا يكون عند تأدية الدور ولكن عند الاعداد للدور وفى مراحل البروفات (التدريبات) وحين يتحسس المرء طريقه الى خلق الشخصية والتعرف على عالم المسرحية . وقد يكون هذا هو الوقت الذى يمكن للعواطف أن تنطلق دون ترقيب ، وان تصبح السيطرة الكاملة عليها ضرورية أحياناً وغير ضرورية فى أحيان أخرى . وعندما يحل وقت الأداء فان

هذه العواطف تصبح مألوفة وفى هذه الحالة فان استعادتها لا تشكل صعوبة بالغــة للسيطرة عليها بصفتها أحاسيس أوليــة ٠

لقد أصاب استانسلافسكى الى وصفة (البديل المادى للاحساس) وهذا ما لا يجب الاستهانة به ، اذ أن القصة الشــهيرة عــن الممثل البريطـــانى وليـــم ماكــريدى W. Macready (١٧٩٣ — ١٨٧٣) الذى كان يعمل على أن يضع نفسه فى حالة غضب شديد قبيل الدخول على المسرح فى الفصل الثالث من مسرحية شكسبير « تاجر البندقية » وذلك من خلال رج السلم الحديدى الموجود فى جانب المسرح ، وصب اللعنات طوال سيره هو أمر لا يدعو ان نسخر منه على حد تعبير النقاد . وهناك قصة أخرى مختلفة ومؤداها أن أحد الممثلين شاع عنه انه كان يحقق تأثيرا مؤدياً الى زيادة انفعالاته عن طريق اختلاف مشاجرة مع منظم المسرح كل ليلة ثم اعطائه راتباً اضافياً مقابل ذلك .

وهكذا قد يلجأ الممثل الى انفعال خارجى لاستخــراج انفعالــه الداخلى ، كما قد يلجأ الممثل الى الاستعانة بانفعال مخزون بالذاكرة يصور موقفاً معيناً على المسرح .

تعلم كيفية التمنى :

سواء كانت المشاعر تنبع من الخارج لتؤثر فى الداخل أو العكس From outside in or from inside out فان التخيل يؤدى الى اظهار أحاسيس الممثل . وبينما يستطيع الممثل أن يستخدم كافة الطرق لتنشيط خياله الا أنه يعجز عن خلق الأحاسيس التى تخرج عن نطاق سيطرته المباشرة ، وهذا ما يدعو الى رفــض الــرأى المتناقض « لديديروت » بأن الممثل يمكن أن يغرس الأحاسيس فى مشاهديه من خـــلال التغــلب على الاحســـاس بذاتيتـــه ، ويجب أن نتقبــل رأى استانسلافسكى بأن الممثــل لن يشـــعر بالأحاسيس الحقيقية الا اذا توقف تماماً عن محاولة الاحساس والاهتمام بالمشاعر .

ويقال أيضاً انه يمكن تنشيط الخلق الخيالى للشخصية داخــل الحدث بطريقة واعية فحاسة التعرف على الشخصية عملية تدريجيــة تلقائية تنبع من الخلق التخيلى ، الا أن لها استثناء هاماً أو أساسياً ، فرغبة الشخصية هى (هدف استانسلافسكى) والعمل على ابرازهــا يخضع لرغبة الممثل الذى يمكن أن يتعرف على هذه الرغبة بدقــة . وهكــذا يوضـــح الممثل والمخــرج العظيم « يوجـــين فاكتنجــوف »

Vakhtangov ذلك فى مقولته : على الممثل أن يتعلم شيئاً جوهرياً وأساسياً وهو أن يتمنى أن يحصل على كل ما يخص الشخصية بالفعل . ولعلنا نشير هنا الى ما أوضحه أحد الممثلين الذين يعملون طبقاً لمنهج معين بأنه فى احدى المسرحيات انفجر فى والده غاضبا وسأله (أين ميراثى) فهذه العبارة هى التى يجب أن تنضج فيها ثورة الممثل . اما الشعور بالفعل ، واما الشعور بالغضب فقط فهذا تعبير كاذب وشخصى وغير مناسب . ان منطلق التحدى هو الذى يخلق الثورة ، وهذا المنهج هو عين المنهج الاستانسلافسكى بكل أبعاده .

ان حيرة الممثل ظاهرة أوجدتها تطور حرفة التمثيل منذ عهد « ديديروت » والمدارس الفرنسية والانجليزية التى تجلت فيها عبقريات « كوكلان » و « ارفنج » وقبلهما « جاريك » وبوصول بريخت عادت حرفية الأداء التمثيلى الملحمى الذى عرفناه أيام الأغريق . وأخيراً ظهرت المدرسة الجروتوفسكية ، التى يرتفع الأداء التمثيلى فيها الى مقام العبادة . ولعلنا لا ننسى معاملة جوردون كريج البريطانى للممثل كعروسة ماريونيت ، ومعاملة « فريفولود » الروسى له بنفس المنطق العرائسى على الرغم من اختلاف تفاصيل المنهجين ، وكان الأمر شديد الغرابة عند انتونين آرتود .

ان فن الأداء التمثيلى هو فن المسرح كما جاء على لسان « جرانفيل باركر » Granville Barker البريطانى وهو الأساس والأصل عند شكسبير وموليير كما كان عند الأغريق . وهل ننسى قول كل من شكسبير ومولير ، للممثلين أن يلتزموا بالأداء الطبيعى الذى يتلائم وأسلوب العرض . ان الطبيعة التى يقصدها هنا ليست فى معناها للحياة بقدر ما هى واقع تلك الحياة التى تعيش على الخيال .

ان حيرة الممثل فى عصرنا الحالى تختلف عن حيرته فى الأزمنة السابقة ولعلى أذكر هنا متابعتى للممثل العالمى الراحل « لورنس أوليفيه » Laurance Olivier فى مقابلة تليفزيونية يشرح فيها منهجه فى الأداء التمثيلى وكيف يقترب من دوره . لقد كانت اجابته تبعث على الحيرة حيث قال : « اننى اقترب لدورى من الخارج الى الداخل ، وهذا يعنى انه يركز على العناصر الخارجية لمنهجه أو المظاهر الخارجية للدور موضوع الأداء (صوتاً واشارة وحركة ..) .

ان الأداء التمثيلى فى عصرنا يخضع لمعايير تبعد كل البعد عن قوانين اللعبة .

والممثل اليوم قد تكون له من المشاكل والمعوقات ما يحول دون أدائه الصحيح ..

لقد ظننت يوماً أن ما حققه « ميرهولد » Myerhold في ثلاث سنوات يفوق ما حققه أستاذه استانسلافسكى فى أربعين عاماً . وأعود اليوم لأجد أن الأستاذ لم يزل أستاذاً ، وحسبه ما قام به من جهد لاعادة أمور المنهج الى مساره الصحيح ...

الفصل السابع

تكنيك متقدم للتمثيل

فى غضون الاحتلال الاسلامى قرابة القرن العاشر الميلادى (حكم الدولتين البوهية والفزناوية) عانى المسرح الهندى انحلالا أعقبه احياء للمسرح بلغ منتهاه حيث ظهر جدل حول أسلوبى التمثيل المبكر والأحداث .

أما الأسلوب المبكر فقد كان فى جملته بسيطاً ، وكان نوعاً من التبشير لنظام استانسلافسكى الذى انتشر فى روسيا فى مطلع القرن العشرين .

وانظمة التمثيل متعددة ومتباينة وعلى راسها نظام استانسلافسكى وحداثة اقترابه السيكولوجى اذا قورن بنظام المدرستين الفرنسية والانجليزية شديدتى التعلق بالتكنيك .

القرن الثانى الميلادى :

فى مبحث ناتيا ساسترا Natye Sastra المبحث الهندى الشهير لمؤلفه بهاراتا (٥٣) Baharta وهو مبحث تعليمى فى فن وعلم الدراما يدل على اهمية المادة ، واقتفاء أثرها بالدراسة فى مرحلة شديدة التقدم مرحلة طال بها الزمن قبل أن يدركها المتعلمون فى عصرنا وقبل أن يظهروا فى الصورة .

والنصيحة الموجهة للممثل هى :

افتراضه لعواطف الشخصية ـــ التى يمثلها والافادة من استخدامه للملابس والصوت والحركة والتعبير عن تلك العواطف .

ان على الممثل أن يجعل عواطف الشخصية عواطفه بمعنى تحويل أحاسيسه الذاتية الى الشخصية ولعل الشيء الغريب حقاً هو أن بهاراتا Baharata كان قريباً من استانسلافسكى فى **نظرية** استعادة العواطف Emotional Recall theory على الرغم من البعد الزمنى بين القرن الثانى الذى عاش فيه « بهاراتا » والقرنين ١٩ ، ٢٠ الذى عاش فيهما استانسلافسكى .

فيسفناثا Visvanathe

ومهما يكن ، فمع تطور الفن المسرحى الهندى وازدياد الفن الدرامى تهذيباً ، أصبح التمثيل الهندى أكثر عمقاً وعلو More Stylized حتى كان القرن ١٤ الذى كشف عن ظهور منظر مسرحى آخر Theoritician حاول التنظير لنوع من التمثيل المعتمد للموضة السائدة — هذا المنظر يدعى فسفناثا Visvanatha وكان يطلق على أعماله ساهيتاداربانا Sahita Darpana

أما فحوى نظريته :

ان عواطف الشخصية بغير حاجة لأن يحسها الممثل وفى اعتقاده أن الممثل يؤدى دوره متبعاً روتيناً وقواعد واذا ما قدر له أن يحس بشيء لا يكون له أثر طالما أنه قادر على الاثارة **بالصوت والاشارات** السليمة .

لقد استطاع فسفناثا ان يعبر عن الاتجاه الشعبى لنوع المسرح الهندى الذى تطور مؤكداً **نظاماً تقليديا للاشارات** وفى اعتقاده أيضاً أن اللغة المنظمة للحركات كانت الشكل الأعلى للمسرحة Theatricality الفنية .

وكلمة مسرحة هذه هى وصف للدراما الهندية قديما وحديثا .

ان أسلوب الدراما الهندية شديد المسرحة Highly Theatrical وذلك بالنسبة للمسرحية الهندية . والأداء فيها أما حركات واشارات الممثلين واستعمال أصواتهم فقد شكلت فى قوالب دقيقة Formalized In Spesific Patterns ...

وكانت كل عبارة Phrase وكل اشارة لها مضمون معين Connotation أما الجمهور الهندى فكان على علم الممثلين بالتقاليد

المسرحية وبردود الفعل العاطفية والمتعة الجمالية ، وبدقة الممثل المتناهية .

والممثل الهندى المدرب فى اطار من الاشارات التقليدية الدقيقة والتى يتجاوب معها جمهوره المتطور ، ينقل درجات المعانى العاطفية فيؤسس بذلك وقت النهار وطبيعة الطقس وشكل الجبال والمحيطات والسماء والحيوانات والآلهة والأجواء النفسية ... الخ . هذا الممثل هو أستاذ مبدع بلا شك .

ويمكن تلخيص الدراما الهندية فيما يلى : —

دراما ظاهرية Aritificial صممت بعناية وتتبع تقليداً يبتعد بها عن الجنوح Diviation والممثل الهندى لا يجرؤ على الاضافة لدوره شيئاً ، تماماً كعازف سيمفونية لبيتهوفن يستحيل أن يضيف شيئاً .

والدراما الهندية فن مدروس Deliberate Årt ويؤدى بعناية وتصوره يتم بفلسفة Physically Conceived لا شىء يترك للصدفة أو للنزوات (دفع مفاجىء) Impulse ان فن الممثل الهندى فن مستقل نابع من حالته الوجدانية ، واذا تأثر (تحرك) بما يقدمه فانه يتأثر كمتفرج وليس كممثل .

أضـــــواء

على نظريات التمثيـل

بعض هذه النظريات يمثل جزءاً من التقليد المسرحى Theatre Tradition فترة من الزمن .

وفى مؤسسة قديمة كالمسرح ، قد يتصور البعض أن الممثلـين وصلوا الى ذروتهم ـــ العصر الذى يعتقدون فيه أن فن التمثيل قد وصل الى منتهاه من الكمال .

قد يتصور البعض هذا الى أن تتاح لهم الفرصـــة للذهـــاب الى المسرح .

وهناك يصبح هؤلاء أكثر تأثراً ، وأكثر تحرراً من الوهم فسوف يرى الواحد منهم نوعاً من التمثيل الجيد ونوعاً من التمثيل الضـــعيف ونوعاً من التمثيل الردىء . ويرجع السبب فى هذا ببساطة أن الممثلين ليســـوا الا بشرا من الآدميين .

ولكوننا نحن المسرحيون نتعامل مع كثير من هؤلاء الأشخاص فى المسرح فلابد أن نعامل كل ممثل على أنه شخص مستقـــل ، وأن نحثه ونشجعه على ايجاد النظرية او المنهج الذى يخدمه بحق .

ونستطيع أن نقدم للممثل النصح أو نحاضره أو نشير عليه ، أو نلاطفه أو ندربه ، أو ننقده ، أو نمتدحه Commend ولكننا لا نستطيع أن نكرهه او نجبره Coerce ولا يستطيع مدرس او مخرج أن يصنع من الطالب ممثلا . وعلى الطالب ان يسعى لايجاد المنهج الذى يساعده اكثر . وبالطبع قد لا يجد الفرصة لايجاد المنهج اذا لم يتم اكتشافه .

وربما استطاع اذا توفرت له العبقرية أن يكتشف منهجه ، ولكنه لن يستطيع ان يفعل ذلك اذا لم يتوفر له المدخل لبعض الخبرة الدرامية

ولو كان عبقرياً فسوف تساعد قدرته أكثر مما لو كان يتحلى بمعرفة من موروثه الذى قد يتسبب فى اعاقته .

قد يرفض الممثل عدة نظريات ، ولكنه لا يستطيع ذلك الا اذا توافرت له معرفة بما هى تلك النظريات . فمن الممكن تناقض النظريات ، كما انه من الممكن الاطاحة بالقواعد ، وبهذا لن يكون ثمة تقدم فى المجال . وعلى الثائر أن يدرك ماذا هو ثائر عليه ، فالثائر بلا سبب لا يملك عوامل الثورة بداخله كما هو معروف .

ومن جهة أخرى لنا أن ننظر الى عمالقة الثوار . ضع فى اعتبارك ما حققوه فهذا استانسلافسكى على سبيل المثال كان ثائراً بسبب ــ كان ممثلا ذو عقلية مميزة ، وتعليماً عظيماً ، وفهماً دقيقاً للتمثيل التقليدى الذى كان ثائراً عليه . ولما كان الرجل واحداً ممن ابتدعوا أعظم مجادلات فى تاريخ المسرح فلعلنا نصيب الحقيقة اذ نتناول تقسيمه لأنواع التمثيل .

ومهما يكن الأمر فمن وجهة نظر استانسلافسكى (٥٤) هناك خمسة أنواع للتمثيل كل منها يمثل نظرية أو يفتقد الى نظرية .... وقد جمعها استانسلافسكى فى قائمة :

١ ــ التمثيل المتكلف Forced Acting

٢ ــ التمثيل الميكانيكى Mechanical Acting

٣ ــ التمثيل الاستعراضى Exhibitionistic Acting

٤ ــ تمثيل المحاكاة Representational Acting

٥ ــ تمثيل النظام The System Acting

١ ــ التمثيل المتكلف

التمثيل المتكلف Forced Acting نوع نتوقعه من الهواه ، غير المدربين بغض النظر عن حماسهم أو موهبتهم . ومع ذلك تبدر منهم لحظات جيدة فى العرض الا انهم بشكل عام غير قادرين على تقديم عرض جيد اجمالا . وهم يعتمدون كلية على الحدس أو الفطرة Intution والاندفاع Impulse والقوة البدنية Physical force

وحيث لا يتمتع هذا الممثل بحصيلة من التكنيك ، لا يسعه الا أن يبالغ فى التمثيل مع فقدان السيطرة ، وهو موقن فى كثير من الأحيان أنه يضغط على عواطفه ويسىء استخدام صوته . أنه من النوعية التى قد تصاب ليلة الافتتاح بالتهاب حنجرى Leryngitis وهو عادة غير مؤمن Insecure وفنياً لا يعتمد عليه ، وان كان يعتمد على سبلا أخرى .

والممثل المتكلف Forcing Actor قد يتحدث عن عشقه للتمثيل ولكنه فى الحقيقة لا يعشق الا الاثارة Excitement والابهار المسرحى Glomour . هو ذلك الذى يريد أن يكون To Be لا أن يصبح ممثلا . ومع ذلك فهو جدير بالانقاذ واذا تم انقاذه وتوجيهه نحو التكنيك السليم قد يصبح ممثلا جيداً .

٢ — التمثيل الميكانيكى

الممثل الميكانيكى Mechanical Actor هو مقلد لممثلين آخرين وبدلا من محاولة ابداع شخصية من صنعة يحاول أن يؤدى الدور كما يفعل ممثل آخر .

أما اذا رأى هذا الممثل الدور يمثل من قبل فانه يلجأ الى سلوكيات وحيل Resorts to the Tricks لاحظها لدى بعض الممثلين، وهذا يعنى انه ممثل مستدين Borower وبدلا من أن يتجه بداية الى مصدر أو موقف حياتى لاقترابه من الدور ، نجده وقد وقع فى حيل التجارة واتجاهاتها والى تعبيرات وجهية وقوالب صوتية Voice patterns ليس لها من أساس ، وكلها من قبيل الكليشهات (Cliches وقد يقلد حركة أو نشاطاً (شغل) Business مما يثير الضحك ثم لا تأتى الرياح بما تشتهى السفن . وقد يكون بعض ما قلد عملا رائعاً فى الأصل ولكنه يبوء بالفشل من جراء سوء استخدامه أو لاستخدامه بسخف Using It Ineptly ومثل هذا الممثل الميكانيكى لا يصنع جديداً ، ولكنه يعتمد على المقلوبات Stereotypes وعلى سبيل المثال اذا هو غضب فانك تدرك ذلك من اهتزاز معصمه ، واذا ألم به الحزن

فسوف يسقط يده على جبهتــه فجأة والتى يمكن أن تبـدو سليمة ومناسبة اذا تمت بسلاسة وطبيعية انعكاساً لعاطفــة صادقــة والتى تكــون ميلودرامية سيئة اذا حدثت بطريقة ميكانيكية .

وتستطيع مشاهدة نوعية الممثل الميكانيكى على شاشة التلفزيون المصرى نظراً لقصور وقت التدريبات وانشغال البعض فى أكثر من عمل فى نفس الوقت .

٣ ــ التمثيــل الاستعراضى

حتى عهد قريب كانت السينما نمـوج بأكثـرية من نوعيــة التمثيل الاستعراضى Exhibitionist Acting وأغلب ممثلى الاستعراض من أصحاب الوسـامة Charmers أولئـك الذين يرفضون غوص شخصياتهم فى الأدوار التى يمثلونها The ones who never submerge their Own Personality into the roles they are playing.

ان اهتمام هذه النوعية من الممثلين ينحصر فى جــذب الانتباه الى انفســهم أكثر من الشخصيات التى يؤدونها وكل ما تعبر عنه الشخصية يتمثل فيما توفر اليه الملابس والماكياج . فالممثل يظل كما هو باسمـــه وجسمه مهما كان الدور المنوط به تمثيله والممثلة التى يجب أن تبدو فى صورة معينة ينعكس ذلك فى مظهرها وتصفيف شعرها بغض النظر عن الدور الذى تلعبه . وحتى لو كان دورها عجــوزاً مبهرة يجب أن تظهر بأحسن ما تكون مقاييس الجمال . ان هدفها الأول والأخير هـــو ما تتوقعه من جمهورها :

اليست عظيمـــة ؟

اليست جميلـــــة ؟

وليس ما ينبغى أن يقال « يالها من ممثلة » أو « ما أجمله تصور للدور » .

وممثل هذه الحالة الاستعراضية دائماً يطلب الانتباه لجاذبيته . أو نباهته . أنه يستمتع بممارسة حيل صغيرة تقرب منه الجمهور وأحيانا

يحدث هذا على حساب الممثلين الآخرين المشاركين فى العرض . انه يغازل الجمهـور ويميل كثيراً الى سرقة المنظر .

والخلاصة أن التمثيل الاستعراضى قد يكـون لمجـرد التسليـة ولكنه بالقطع ليس تمثيلا .

٤ — تمثيـل المحاكـــاة

التفصيـــل أو التصوير

ممثلة صغيرة كانت تمثل ذات ليلة فى أحد عروض المخرج والمنتج ماكس راينهاردت Max Rienherdt وقالت بعض العرض :

« الليلة أحسست الدور »

وأجاب المايسترو محتجاً الأفضل ان تقـولى « يجب أن أحس الدور » وهنا يكمن موطن الجدل الذى ينطلق فى الحال من أى نقاش حول تمثيل المحاكاة Representational Acting

هل ينبغى على الممثل أن يحس كل لحظة فى كل عرض ؟

أم أن الأهم من ذلك هو أن تجعل المتفرج يحس بما يفترض أن يحسه ؟

ومهما يكن فنظرية المحاكاة (التفصيلية أو التصويرية) تلزم الممثل أن يجرب الاحساس الحقيقى للعاطفة لكل مشهـد على الأقـل لمرة واحدة . وما يستحوذ الممثل على هذه الخبـرة فانه يستطـيع بالتالى تصويب الاحساس للمتفرج عن طريق تكرار الأداء الصوتى والحـركة الجسمانية للخبرة الأولى .

لنقل مثلا أن ممثلة عليها أن تقنع الجمهور أنها خائفة من رجـل يهددها بالقتل . وفى البروفة تقف فجأة ثم تتراجع اثناء صراخها تلقائياً طالبة الحماية . ولنفرض انها تفعل ذلك تلقائيا Instinctively فى البروفة ، وانها تحس حقيقة الخوف . بل والفزع والآن طبقاً لنظرية

المحاكاة يمكنها اقناع الجمهور انها تحس بالخوف وفى كل مرة تقـوم بتنفيذ هذا العمل الدقيق والتلفظ بنفس الصراخ .

اما معارضى هذه النظرية يتجادلون بأنها :

يجب أن تحس بالخوف حتى عند تصويبـه للجمهـور ولكن ممثل المحاكاة يعتقد أنه ينبغى أن يحس العاطفة مرة واحدة أثنـاء مرحلـة البروفات ، وما أن يجـد الاحساس بالمشـهد عليه أن يرتبه بعمل دقيق First he finds the feel of the scene then sets it with presise business.

ممثلى القطاع الخاص يعتمدون على أداء المحاكاة ، لأنهم يعرضـون خاصة بنظام المدى الطويل ومن غير المعقول أن يحس الممثل كل عاطفة للدور ليلة بعد أخرى وشهراً بعد شهر وهكذا . وقد قيل عن أحـد الممثلين الأمريكيين بانه اعتاد المشى فى الشوارع عدة ساعات بعد انتهاء العـرض حتى يسـتعيد نفسـه In order to unwind لايمـانه بنظرية الاحساس الكامل كل ليلة . بينما زميلين له ممثل وزوجته كانا يؤديان أدواراً معقدة ومع ذلك كانا يؤديان طبقاً لنظرية المحاكاة .

ويطلق عادة على ممثل المحاكاة الممثل التكنيكى Thecnical Actor وهو بطبيعـة الحـال يختلف عن الممثـل الميـكانيكى Mechanical أما الممثل التكنيكى فيعتمد على التكنيك الداخـلى والخـارجى وهـو يستدعيهما :

الاحسـاس بالعـاطفة وترتيبها فى قالب لا تقـل أهمية عن ضـبط الصـوت والجسم لدى الممثـل .

ملاحظة أخيرة وهى ان ممثل المحاكاة لا يمنع الأمر أبدا من أن يحس العاطفة مرات ومرات وان فعل ذلك خير وبركة .

وفى الأعمال الموسيقية والأوبرالية ترتبط نظرية المحاكاة ارتباطا وثيقاً بالمغنيين . وعلى الرغم من الأداء النابع من قلوب دافئة الا أن المغنى يحتفظ برأس بارد وسيطرة كاملة الا على صوته . وعلى سـبيل المثال مدام « بترفلاى » Madame Butterfly فى مشهد الانتحار الأخير تأخذ فى اعتبارها ترتيب الصوت والحركة اذا أرادت أن تغنى « آريتها الأخيرة » Final Aria وفى جميـع الأحوال يتحلى المغنون باستخدامهم تمثيل المحاكاة اذا أرادوا عرضا يتسم بالكمـال .

٥ ــ تمثيل النظام

النظام System نظرية نوقشت كثيراً ، وانتقدت وامتدحت Commended ، واتبعت Followed ورفضت Spurned . وابهرت وشوهت Distorted انها المنهج الاستانسلافسكي او « نظام » System كما كان يفضل أن يسميها . انها كما امر « نظام » System « a » وليست الـ نظام .

وعلى الرغم من ذلك فهى بالنسبة للبعض عبادة او دين a cult او هى دواء عام Panacea أو هى أس الطقوس A holy of holies

ومعنى ذلك أن نظريتا كلا من « بريخت » و « جروتوفسكى » ما كان لهما أن يظهر لولا نظام استانسلافسكى ، وقبلهما ايضا نظرية « ميرهولد » فى الميكانيكا الحيوية وان كان استانسلافسكى نفسه لم يرض عنها واختلف مع تلميذه بشأنها .

ويبدو ان استانسلافسكى كان شديد التواضع فى نشر تعاليمه يوم قال « هذا منهجى فاصنع أنت منهجك » . ولكن التجربة الاستانسلافسكية تبرهن اليوم على عمق اتجاهها واصالتها الأمر الذى يحفزنا على احترامها بل واعتبارها طقسا اساسيا للممثلين والمخرجين مهما طال الزمن .

ونعود مرة اخرى لنشهد التيارات التى احاطت بنظام استانسلافسكى خاصة فى المدرسة الأمريكية . هذه المدرسة مدرسة « الطريقة » Mumble وممثليها الذين يتصورون انفسهم الاتباع المخلصين ستانسلافسكى والذين سببوا للمايسترو اسوأ استخدام لنظامه لقد شوه هؤلاء نظام استانسلافسكى بافتراضهم أن ما على الممثل الا ان يتعلم كيف يحس حقيقة ، وكيف يجد الباحث الحقيقى كى يكون ممثلا وممثلا عظيما وكلما استطاع ان ينوم مغناطيسيا فى الدور استطاع بالتالى أن يفقد نفسه فى لا وعيه ، وكلما استطاع ان يستحوذ على تحقيق ذاته ، ظن بالتالى انه ممثل عظيم . وفى قمة تشويه النظام لم يعر تلامذته اهتماما بالجمهور . فهم يصدرون الأصوات ويحكون جلدهم ويبعثون بأنوفهم ويغمغمون Method لبعضهم البعض أو لأنفسهم ظناً أنهم ينغمسون فى الصدق . والصدق لمن ؟ خاصة اذا كان احدا لا يتمكن من سماعهم فكيف يعبأ بصدقهم أو عمق احساسهم .

هؤلاء تعلقوا بالتكنيك الداخلى كما لو كان هــو كل شيء وتجاهلوا المظاهر الأســاسية للنظام حتى أنهم فقدوا أساس نظام استانسلافسكى.

أما استانسلافسكى نفسه فقد كان ممثلا مدربا صــوتا وجسدا ولديه خبرة فى التمثيل لزمن طويل قبل أن يصبح مدرسا لمنهجـه · وعنــدما بدأ مسرح الفن بموسكو ١٨٩٨ كان يعمل بمجموعة من الممثلين المدربين صوتاً وجسداً وخبرة . كان الممثلون يعرفون كيف يؤدون ويتحركون . فقد كانوا مسلحين حقا بأسس التكنيك وكانوا مهيئين لشجاعة المخاطرة التى كان استانسـلافسكى مقبل عليها وكانت هناك تأكيدات مستمــرة على أهمية التكنيك الخــارجى ·

وتركيزنا على هذه النقطة بسبب أن كثيراً من ممثلى الطريقة يميلون الى هجر التكنيك الأساسى فى تدريب الصوت والجسم ويتجهون مباشرة الى التكنيك الداخلى . وعلى ما يبدو أن جهد استانسلافسكى كــان قليلا تجاه التكنيك الداخلى لاهتمامه أساساً بالكتنيك الخارجى .. كان يضع فى اهتمامه الأساسى تدريب الصوت والجسم أساسا لآلة الممثــل وما يتم تدريب الممثل على الأساسيات من عوامل التركيز والاسترخاء ، يكون عندئذ جاهزاً للتكنيك الداخلى للذاكرة الانفعالية والساحرة لو .

أما الذاكرة العاطفية فهى مفتاح اللا وعى subconcious ومصدر الصدق ومثير الاحساس .

وأما الساخرة « لو » Magic If فهى مفتاح الدافع أو التبرير .
وبالسيطرة على التكنيك الداخلى يمكن كما يعتقد استانسلافسكى أن يعيش كل لحظة فى كل مشهد ما معنى هذا ؟

هل معنى ذلك انه يجب على الممثل أن يحس كل عاطفة فى كــل عرض ؟

ربما كان هذا ما عناه استانسلافسكى وربما كان هذا مثاله الذى حفز ممثليه على البحث عنه والذى كان صعب المنال فى الغالب . أمــا الاحتمال الأقوى حسب تعبيــر أساتــذة المسرح الذى ربمــا وعــاه استانسلافسكى فى ذهنه هو أن على الممثل أن يملأ كل لحظة . ومعنى ذلك انه ليس بالضرورة أن يعيش كل مشهد عاطفياً ، ولكنه على الأقل أن يقدم مادة حية لمشاهده Give A living quality to his scenes

وربما نكون قريبين لمعنى النظام الحقيقى اذا فكرنا من خلال مفاهيم توقع أن يجعل الممثل كل لحظة حقيقية لنفسه وللجمهور وربما يكون هذا ما يحاول استانسلافسكى الدفاع عن معظم تكنيكه كما يحاول غيره لتقنياتهم .

اننا نعرف ان الدراما ليست الحياة وهى فن وفن تقليد الحياة وهذا التقليد له واقعيته المحدودة طبقاً للأسلوب المستخدم سواء كان واقعياً أو طبيعياً أو كلاسيكياً ..

وبغض النظر عن الأسلوب فالعرض يجب أن يتحلى بأصالة الصدق .

وبعد .. بهذه النظرة المختصرة من خلفنا ، وهدف الواقع Reality أمامنا يكون من المفيد فحص نظريات التمثيل . وقبل أن نفعل دعونا نفكر فى كلمة واقع Reality للحظة . ولنحذر من الخلط بين ما هو واقع Reality وما هو حقيقى Real اى مخرج سينمائى يمكن أن يستعين باثنين لا علاقة لهما بالتمثيل ويشكل مشهدا تمثيليا بينهما عن طريق تحريك الكاميرا بشكل ما حتى ليبدو أن ذلك قمه فى الأداء فى نظر كثير من المشاهدين .

كانت هذه حقيقة ، أما الواقع Reality فهو شىء آخر . الواقع يبز الحقيقة لأن مادته Quality أكبر من الحياة Larger than life انه الجوهر Essene أما الصدق Truth فهو كبد الحقيقة ، والصدق هنا نتج عن تحريك الكاميرا بالشكل الآنف الذكر .

ماذا يعتقد آخرون عن التمثيل . هناك رجل يشير اليه الأمريكيون واسمه أقل بكثير من استانسلافسكى الرجل هو استارك يونج ويحدثنا عنه ادوين ديوار Edwin Duar فى كتابه « التمثيل طولا وعمقاً
The Length and depth of Acting

يقول يونج : « الواقعية Realism وحتى الواقعية العظمى ليست الطريق الوحيد للحياة فى المسرح . ان ما يهمنا هو الدور Rôle وليس احساس الممثل بما هى طبيعى Netural

اشهر المقولات عن التمثيل

فى اطار تعاليم استانسلافسكى وغيره فى الخلفية اخترنا بعض مقولات الممثلين وغيرهم ممن كتبوا عن التمثيل ولنبدأ بوليم شكسبير .

لا لم يكتب شكسبير كتابا عن التمثيل ولكننا بالتاكيد نستطيع الاستحواذ عن بعض الأفكار النيرة التى وردت فى سطور مسرحياته وعلى الأخص مسرحية هاملت :

وفى هذا المقام ننقل عن ترجمة الأستاذ الدكتور عبد القادر القط لهاملت شكسبير :

وليم شـــكسبير William Shakespear

هاملت : (للممثل الأول) ألق القطعة ـ ارجوك ـ كما بينت لك القاء خفيفاً من طرف لسانك أما اذا نطقت بها كما ينطق كثير من ممثلينا ، فخير لى أن ادع منادى المدينة يلقى أبياتى . وكذلك لا ينبغى أن تشق الهواء بيـديك ـ هكذا ـ أكثر مما يجب بل قل كل شىء فى هـدوء فان عليك وأنت فى خضم انفعـالك العاصف كالزوبعة ـ ان صـح هذا التعبير ـ أن تبلغ حدا من الاعتـدال يضفى عليك شيئاً من الرقة ٠

اوه لكم يسوءنى فى الصميم أن أصغى الى ممثل صـخاب ذى شعر مستعار يمزق العواطف الى مزق بل الى مجرد خرق ، ويشق آذان جمهور الصفوف الخلفية ممن لا يستطيع أغلبهم أن يفهموا غير التمثيل الصامت أو الضجة الصاخبة ، بودى لو آمر بجلد هذا الصاخب جلداً انه ليبز هيرود فى صخبته ، رجوتك تجنب ذلك ٠

الممثل : أعدك بهذا يا سيدى اللورد ٠

هاملت : كن ايضاً اهلا مما ينبغى واتبع ما تهديك إليه فطنتك لائم بين الحركة والكلمة والكلمة والحركة فاذا راعيت هذا لم تتجـاوز اعتدال الحياة ، فان كل مبالغة فى الأداء تتجاوز الغاية من التمثيل ، الغاية التى كانت وما زالت أن تعكس الحـياة فى المرآة لترى الفضيلة وجهها والمهانة صورتها الحقة ، ويـرى كيان العـصر وجودة ، وجودة قوامه وملامحه . فان بولغ فى هذا أو قصر فى أدائه ، فقد يثير ذلك بهجة الجاهلين ولكنه لابد أن يحزن ذوى الخبرة ممن يرجح رأيهم رأى جمهور كامل من الجاهلين ، كمـا تعـلم ٠

أوه كم من ممثلين رأيتهم يمثلون وسمعت من يثنى عليهم ثناء بالغا ـ وهـم اذا أردنا الا نسف فى الحـديث ، ليس لهم نبرة المسيحيين ،

وثنيون لم أر احداً ينخطر ويصرخ مثلهم ، حتى لقد ظننت أنهم من عمل صناع مبتدئين لم يحسنوا صنعهم فجاءوا تقليداً ممسوخاً للانسانية ٠

الممثل : اظننا نحن قد أصلحنا هذه الأخطاء الى حد ما يا سيدى لا بل أصلحوها اصلاحاً كاملا .

هاملت : ولا تدعوا من يقومون عندكم بدور المهرجين يزيدوا شيئاً عن دورهم المكتوب ، فان منهم من يضحكون هم انفسهم كثير ضحك طائفة من المشاهدين التافهين فى حين أن بهذا الموضع من المسرحية قضية ما هامة ينبغى الالتفات اليها . انه لسلوك خبيث ينبنى عن طموح وضيع لدى من يسلكه من الحمقى ٠ هيا اذهبوا واستعدوا٠

بمراجعة فكر شكسبير عن الأداء التمثيلى بما أورده عن لسان هاملت يتضح انه ضمن اقواله نظرية التمثيل بأهم أبعادها . وتعد ارشادات هاملت للممثل تضمينا للتكنيك الخارجى حيث يقول « الق القطعة القاء خفيفاً من طرف لسانك » ثم يعاود الارشاد فيقول « قل كل شىء بهدوء فان عليك وأنت فى خضم انفعالك العاصف كالزوبعة — ان تبلغ حداً من الاعتدال يضفى عليه شيئاً من الرقة .. ولعل شكسبير يقصد بالاعتدال السيطرة وهذه السيطرة لا يضبطها الا العقل .

وفى عبارته « لا تكن ايضاً اهدأ مما ينبغى » ... فان هذا يذكرنا بالطريقة عندما لجأ اليها الأمريكيون فى بداية عهدهم بها فى الثلاثينيات . وعندما يقول لا ثم بين الحركة والكلمة والحركة » فهذا يذكرنا بنظرية كليفورد تيرنر Cliford Turner أستاذ الأداء البريطانى فى الستينيات وكتابة الأداء الصوتى Voice Production

وعن التكنيك الداخلى — وهو بالتالى يأتى نتيجة للتكنيك الخارجى يقول شكسبير ٠٠ « ٠٠ أن الغاية من التمثيل كانت وما زالت إن تنعكس الحياة فى المرآة لترى الفضيلة وجهها والمهانة صورتها الحقة ، ويرى كيان العصر وجوده وملامحه .

ثم يقول « لا تدعو من يقوم عندكم بدور المهرجين يزيدوا شيئا عن دورهم المكتوب » ومعنى هذا انه :

ان مشكلة الخروج على النص كانت موجودة وهى آفة لا زالت الى يومنا هذا ويزيد فى ارشاده للمثلين اذ يقول أن ما يؤرقه بعض الممثلين الذين دابوا على الضحك على أنفسهم ليثيروا ضحك طائفة من المشاهدين التافهين .

ويختتم شكسبير قوله حيث يقول « هيا اذهبوا واستعدوا » وما الاستعداد الا الانخراط فى أوقات البروفات التى تسبق العرض والتى يتم فيها التدريبات على أكمل وجه » ٠

وفيما يلى ارشادات الى الممثلين التى عبر عنها رواد المسرح فى مناسبات عديدة :

فهذا موليير Molier يقول .. عندما تصور أبطالا ، لك ان تفعل ما تريد فتلك صورة خيالية لا مشابهة فيها للحياة عليك فقط متابعة خيالك المتجول الذى عادة ما يستبعد الصحيح True فى سبيل متابعة ما هو أعجب Morulous ولكنك اذا أردت تصوير الرجال ـ رسمهم ـ فلا بد أن ترسم من الطبيعة ٠

وحين يتكلم بثقة عن الممثلين يقول « ينبغى عليهم التحدث فى ايجاز ووضوح شأنهم شأن من يتحدثون فى ظل ظروف معينة ولكنهم مع ذلك لا يلتزمون بها ذلك أن الحياة الحقيقية ليست هى من الفن فى شىء .

اندريه انطوان André Antoine)

اما اندريه انطوان مؤسس المسرح الحر فى فرنسا كان دائم القول « لم يعد الممثل يتكلم بطريقة خطابية ــ او بالحس الكلاسيكى الضيق ، وانما عليه أن يتحدث عليه أن يلعب ، أن يؤدى ، ان يفسر ما يعنيه المؤلف ويكفيه تدريبات جسمانية وتكنيكية تسمح له أن يفهم ببساطة ما يود المؤلف التعبير عنه .

أما كوكلان Coquellin ٠ فهو واحد من عظماء الممثلين الفرنسيين وهو يقدم لنا جوهر نظريته :

« ارفض الايمان بالفن دون الطبيعة ، كما أننى فى المسرح لا أسمح بالطبيعة بدون الفن . وحينما اريد الأسلوب يكون هناك فن .. جزء من الممثل يكون العارض العازف ٠

والجزء الآخر هو الآله ذاتها التى يلعب عليها فرقم واحد يتصور الشخصية المطلوبة ، وكما ارادها المؤلف ورقم اثنين يحققها من خلال شخصيته .

رقم واحد يقود رقم اثنين فى جميع الأوقات الخاصة اثناء عرض المسرحية . وبمعنى آخر على الممثل ان يظل سيداً لنفسه حتى فى اللحظات التى يتحرك فيها الجمهور بفعل تمثيله يجب أن يكون واعياً

بما يفعل ، دون أن ينسى مجاله ، دون ان ينسى أنه امام جمهور ، عليه أن يحكم نفسه .

أما برنارد شو Gernard Shaw)

فهذا المؤلف أعطى كثيرا من النصح والارشادات للممثلين ، وقد كتب الى ممثلة أمريكية صغيرة سنة ١٩٢٢ :

هناك طريقتان لعبور الاضاءة الأمامية للمنصة :

١ ـــ الأول أن تصرخى المسرحية للجمهور حتى يكون تواجدهم لغير المسرحية والثانية أن تحرضى الجمهـــور ليعبر اليهـا وينصت وهـــذا لا يتطلب مجرد الاعجاب فقط ولكن أن يصبح « فن الأداء » مسموعا ومفهوما دون بذل جهد .

ومعنى ذلك أن الصراخ لا يجدى بل العكس أنه يخيف الجمهور ومهما تطلب الموقف علوا فى الأداء الصوتى باستخدام قمة طاقتك ، يفضل ان تراعى العامل الداخلى لهذه الطاقة . هذا من ناحيـــة ومن ناحية أخرى يبقى مفاتيح اختيارك لمفاتيح الكلام Key Words التى تعتمد عليها الجمل وحتى يتم تأكيدها بالضغط عليها دون فجاجة ..

بريشت : Brecht)

وأما الشاعر الكاتب والمخرج المسرحى برتولت بريشت فلم يكن شيوعياً ككل الشيوعيين ولكنه كان مركسياً على طريقته ولهذا لم تكن له شعبية فى روسـيا • كان ينشد اصـلاحا اجتماعيا واقتصاديا لتسود كلمة الطبقة العاملة .

وفى السنوات الأولى كان ينشد الثورة من خلال مسرحه ولـــكنه عاد ليعترف بأن المسرح هو مجال للمتعة Entertainment وهو على عكس ما وقـــع فيه مؤخراً المخرج الألمانى بيتر شـــتاين Peter Stein الذى كان جزاؤه الطرد من مسرحه .

ومهما يكن فالمسرح الملحمى يناشد العقـل وليس العاطفة وبرخت يواجه الجمهور بتحد عقلى Intellectual Challenge يريدهم ان يفكروا كان ضد صناعة الحقيقة Against obvious make believe

وكـــره الايهــــــام Illusion الذى هو تقليد المسرح الأساسى ، وكان دائما يذكر الممثل بأنه عندما ينبغى عليه أن يكون مدركا على طول الطريق أنه يمثل فى مسرح ولا شىء غير ذلك وعلى الممثـل أن يكـــون موضـــوعيا Objective وأن يفكر فى أفعاله وعلى الممثل أن يكون مغتربا عن المتفرج Spectator Remain Alienated from the

ونظرية التمثيل البريشتية تقوم على كسر استمرارية الأحداث من وقت لآخر بادخال غنوة أو تعليق للجمهور ، أو اسقاط معين على ستارة خلفية ، وكان السؤال الدائم هل نجحت نظرية بريخت فى التمثيل ؟

أما هيلين فايجل Helen Weigel زوجة بريخت نفسها اعترفت بصعوبة أن تكون موضوعية كما كان بريخت يرغب . فمسرحياتـــه كانت مليئة بالقوة العاطفية ، والممثلون بشر ، كانـــوا يميلـــون الى ردود فعـــل انسانية . حتى شخصياته كانت ذات أحاسيس وكان الممثلون سريعى التأثر بتلك الأحاسيس .

ان أعظم شىء عند بريشت هى مسرحياته

وليس تعليقاته على أعماله المسرحية .

الممثلون يتحدثون عن التمثيل

فى كتاب الممثلون يتحـــدثون عـــن التمثيل يقـــدم لويس فـــونك Lewis Funke نصـــائح للممثلين من واقـــع مقـــابلات شـــخصية لكبار الممثلين .

جون جيلجود John Gielgud

وهذا (جون جيلجود) الممثل الشكسبيرى والمخرج والمنتج البريطانى يعتقد أن الاسترخاء هو مكمن السر للتمثيل العظيم . ويضيق جيلجود ذرعاً بنوعية الجماهير المعاصرة التى تتوقع مشاهدة الأحداث فى قمة رعونتها بسرعة على حين يرى جيلجود أن الأمر يتطلب صبر الجماهير على بناء المواقف بالتدريج خاصة فى أعمال شكسبير .

عائلة لنت (The Lunts

الزوج الفريد لنت يشعر بانتماء كبير للكاتب المسرحى . ويحاول التمثيل بواقعية أكبر أما لين فونتان Lynn Fontanne زوجته فتعتقد

ان التكنيك هــو الميكانيكية التى يستخدمها الممثــل على المستوى الفردى لأى دور مسرحى . كلاهما يعترف بالخوف المسرحى Stage Fright

هيلن هيز Helen Hayes)

أما الممثلة هيلين هيز ولها رصــيد كبيــر فى المسرح والسينمــا والتليفزيون فتنصح بأن حياة الممثل هى عمر طويل فى البحث عن الحقيقة فى كل أعماله . وهى وان كانت تظن ان التكنيك قد تشوبه عيوب الا انها تعتقد ان التكنيك مفيد فى تفسير الشخصية . وتؤمن مسز هيز بــأن الموهبة هي الغريزة التى يتمكن صاحبها من فهم القلب الانسانى .

وتحب مس هيز أن تختار مسرحية من أجل ما تحمله من رسالة ودور يمكن ان يقول شيئاً لجمهوره . وهى من أشد المعارضين للحديث عن التمثيل .She is opposed to lot of verbalizing ebout acting

وتعتقد أنه من الأفضل أن تعتلى خشبة المسرح وتعمل خير من الجلوس حول مائدة التحليل .

أما جوزيه فرار Jose Ferrer)

من أشهر من مثلوا سيرانو دى برجراك Cyrans de Bergerac ويقول ان المنهج Method ليس الا منشوراً لشىء موجود أصلا ويســميه المعــلم وليس المبــــدع Pedantic Creative ويعتبــر التكنيك من قبيل العادات الجيدة وهو يعتمد على التكنيك بالاضافــة الى خبــراته الشــخصية .

كاترين كورنيل Kathrin Cornell)

ممثلة لأربعة عهود . حصلت على تدريباتها من مخزون العروض التى شاركت فيها . وتعتبر الجمهور معلمها الأول وعندها أن الخيــال أهم بكثير من الخبرة فى استيعاب الشخصية .

فيفيان لى Vivien Leigh)

لم تفهم المنهج . وتشعر ان التمثيل هو الحياة وفى رأيها ان الممثل الناشىء فى حاجة الى قوة وصحة وخيال وشجاعة وصبر . تراجــع

دورها يوميا قبل ظهورها على المسرح وتقرأ دوما عن خلفية الشخصية التى تلعبها . وهى مثل هيلين هنز تكره الأحاديث الفكرية حول الدور . انها ممثلة عملية Acting Activist

موريس كارنوفسكى Morris Carnovsky)

ممثل شكسبيرى فى كندا ويسمونه أحياناً بكاردينال المنهج وان كان يعتقد أن استانسلافسكى ما كان يؤسس نظاما دائما للتمثـل ٠ وفى نظره أن الرجل كان ثائراً ضد كليشيهات عصره وهو مقتنع بـأن تكنيكات الصوت والجسم دعمها سيرتايرون جاترى Tyrone Guthrie بينما استانسلافسكى أكد على التكنيك الروحى .

ويرى كونوفسكى ان الخيال هو القدرة على الربـط بالخبرة . ويستطيع التخلص من الخوف المسرحى بتركيز بصره على شىء أو عـلى شخص .

شيللى ونترز (Shelley Winters

وترى أن المسرح بمثابة المعبد الذى يذهب اليه الناس للارتفاع والسمو . وعلقت على ممثلى المنهج الأمريكان بانهم منغمسون فى تحليل النفس Self analysis وليس لديهم تكنيك خارجى كاف . وتعتقد بأهمية ايمان الممثل بمضمون المؤلف واذا جاء الحوار مماثلا لطريقة كلام الممثل ، يكون بذلك قد اجتاز الامتحان الحقيقى .

برت لاهـر Bert Lahr)

ممثل كوميدى ويعتقد أن الحس الكوميدى يأتيه من الفطرة والايقاع وينصح صغار الكوميديين بالصدق مع انفسهم .

سيدنى بواتيه Sidney Poitier)

المنهج بالنسبة له فى البروفات فقط . وازاء تطوير الشخصيـة يعتقد أنه على الممثل ان يربط بجسر بين النظرية والخبرة .

بول مونى Paul Muni)

المسرح عنده دراسة لخلفية العمل وانصاته لزملائه الممثلين على قدر كبير من أهمية تأكيد العواطف فوق سيطرة العقل .

آن بنكروفت (Anne Bancroft

آن بانكروفت عكس بول مونى تؤكد على العقل بأنه فوق العاطفة .
وتعتقد أن المنهج أسىء فهمه وأسىء استعماله .

ممثلان على طرفى نقيض

كوكـــلان ايرفنج

ممثل انفعالى ممثل ذهنى

يميل الى السيطرة يميل الى الانفعال

فى الديكور والأداء التمثيلى

اذا كـان الديكور اســتلايزيا ليس بالضرورة أن يكـون الأداء استيلازيا ولكن اذا كان الأداء التمثيلى استيلايا بالضرورة لابد قن يكون الديكور استيليزياً .

الفصل الثامن

جسد الممثل

بين التراجيديا والكوميديا ــ وهما مصطلحان ورثناهما من عهود المسرح القديمة بون شاسع من المواصفات والعلامات ، فرضتها طبيعة التصميمات الجسدية للأزياء المصاحبة لعروض المسرح . فالتراجيديا خاصة ارتبطت بها حركة بطيئة للممثل فى مواجهة حركة تميزت بالسرعة والنشاط فى الكوميديا نتيجة لتقنينات الأزياء فى كلا الأسلوبين . وتكررت طبيعة الحركة بين بطيئة وسريعة فى عصر أحدث هو العصر الاليزابيثى (القرن ١٦) ارتباطاً بشكل التصميم التراجيدى والكوميدى للأزياء فى ذلك العصر .

وفى العصر الحديث طلع علينا « استانسلافسكى » Stanislavski ثم ميرهولد Myerhold بميكانيكيته الحيوية للممثل ومن بعده « آرتود » Artaud باهتماماته بالانفعالات الانسانية ، والتى اعتقد آرتود انها كامنة فى روح الانسان البدائية على الرغم من كبتها تحت قناعه الاجتماعى ثم يجيىء بريشت Brecht بمنهاجه الكوميدى ليبدع من خلاله مواقف أكثر جدية وتعبيراً .

واخيراً يختتم قرننا العشرون سنوات عقده الأخير بقفزات تفرز خليطاً من الأغريقية واليابانية والعنف والبهلوانية ، وابهارات تفوق الوصف تخــرج من بينها أفانين السيميوطيقا Simiotics وعلاماتها واشاراتها ورموزها ويصبح المسرح لونا من ألوان النشاط الموجه للكافة ، تحكمه مفاهيم المعرفة الجسدية التى اكتسبتها الجماهير لكثرة

ما تطالعه بالتليفزيون . لقد اكتملت السيطرة لعوامل الرؤية فى مواجهة مسرح الكلام وخلصنا الى انقسام العروض التى أصبحت كالتالى :

١ ـ عروض تكنولوجية ضخمة ومكلفة .

٢ ـ عروض يبرز فيها الجسد متخذة من الممثل أساساً للتعبير .

ونتيجة لهذا تنحسر قيمة المسرح المتكامل على الساحة أو كما عبر بيترهــول Peter Hall المخرج البريطانى الكبير « ان الممثلين الانجليز لم يعودوا قادرين على الأداء الشكسبيرى اليوم » .

واذ تعلو قيمة الجسد على ما عداها من عناصر الأداء يتفرد هذا الجسد بربط المسرح القديم بالمسرح الجديد . وكأمر واقع لم يعد الأمر صعباً على استيعاب الجمهور لتفهمه العابر السريــع للعروض وقــد سقطت عنه القدرة على التركيز ومع ذلك هناك استثناءات تظهر بين الآونة والأخرى .

النظريــة الأم :

عندما أقول المسرح الحى Live Theatre سيظل كما هو مصدر الابداع والمتعة ، فانما أعنى أنه وصل الى ما وصل اليه بالعلم نظريــة وتطبيقــا . ولقــد برهن مبــدعو المسرح على تفرده بديمومة التطــور ما استمر المبدعون فى العطاء .

والمسرح فى كل يوم يكشف عن ظهور الجديد والغريب فى ابداعه وان دل هذا على شىء فانما يدل على أن المسرح لم يتطــور عبثاً وان عوالم المسرح لا تصل أهدافها الا ارتكازاً الى منابع الفن سواء أخذ بها أصحاب الابداع أو لم يأخذوا لأنهم يتأثرون بموروثهم ومفردات حضارتهم برغبة منهم أو بغير رغبة .

النظــــام :

عندما نقول النظام (٤٧) System فاننا نعنى المنهج العلمى لاستانسلافسكى Stanislavski خاصــا بمفــردات الأداء التمثيــلى والذى كان مثاراً للتطوير والجدل كما كان مثاراً لتفجيرات جديدة على مستوى احتراف التمثيل كتلك التى فجرها كل من بريشت وجروتوفسكى

Grotovsky ومن على مستوى مناهجيهما من التفجيرات التى حدثت على طول عمر قرننا العشرين .

لست احب أن يتبادر للذهن اننى سأقوم بتخليص « النظام » أو أعيد وأزيد فيما قيل عنه أو ضده ولكننى فقط أريد أن أشيد بالدور القيم لدوره نحو اعادة تصحيح حرفية الأداء التمثيلى مستعيناً بسنوات خبرتى الطويلة بالاشتغال بالمهنة اضافة الى مشاهداتى لعروض المسرح محلية وعالمية .

أولا ليست لدينا مدرسة مستقرة للأداء على مستوى العالم العربى Arab World ولكن عندنا فنانيين مرموقين . وكل ما تفرزه لنا اجتهادات الدارسين لا ترتفع الى مستوى الأداء الرفيع وهى اجتهادات مشكورة فى حد ذاتها ولكنها مغلولة لأن أغلب الممارسين للمهنة لم يحظوا بقسط يذكر من دراسة « النظام » System على أيد متخصصين .. اذ لا يكفى أبدا أن تقرأ النظام وكل مفرداته الأربعين (٤٨) وحتى اذا اتيحت لك قراءتها فانى لك أن تعرف أن النظام الاستانسلافسكى هو البداية وهو النهاية . انه نظام فاق كل النظم واندحرت حوله معظم المناهج ولم تعد مقولة أصنع منهجك التى قالها « استانسلافسكى » نفسه مقولة صحيحة اليوم اذ أن « مايرهولد » تلميذ استانسلافسكى تشكك فى نهجه وتمنى العودة الى محراب أستاذه « استانسلافسكى » فى أخريات أيامه أما « جروتوفسكى » الذى فجر نظريته الروحانية فى التمثيل فلا يكف الحديث عن استانسلافسكى ونظامه باعتباره التقنين العلمى للتمثيل .

والحقيقة اننا اذا أمعنا النظر فى نظام استانسلافسكى لأدركنا صحته وحداثته ومستقبليته برغم كل التطورات التى شهدها هذا القرن فى أفانين العرض المسرحى وحرفية علومه وابهاراته التى تطالعنا كل يوم بجديد بعد أن انضم الفن الى قائمة العلوم التى تزدهر فيها النظرية وتتسامى فيها التطبيقات ، السنا فى عصر التطورات الجذرية فى كل فروع المعرفة ..

استانسلافسكى والفعل الجسمانى :

فى السنوات الخمس الأخيرة قبل رحيل استانسلافسكى ، بدأ الفنان يعيد نظام تدريباته تماماً كذلك التغيير الذى بداه فى الخمس سنوات التى أعقبت عودته من رحلته الى فنلندا سنة ١٩٠٥ .. وفى

هذه المرة لم يكن هناك ما يدعو الى العجلة فى التغيير ، لأن مسرح الفن بموسكو كان فى قمة نجاحه ويتمتع بشهرة عالمية كبيرة .. وعلى الرغم من النتائج التى توصل اليها نظامه الا أن استانسلافسكى نفسه لم يكن راض كل الرضى ، وكان يرى أن النظام فى حاجة الى اعــادة تأسيسه .. ولقد أمضى سنوات عديدة يحلل العملية الابداعية Creative Process محاولا ــ تقسيمها الى اجزاء ــ وكانت الحاجة ماسة الى تأكيد وحدتها العضوية وانتهى استانسلافسكى الى رأيه بأن المخرجين والممثلين كثيراً ما يختارون اجزاء من النظام تروق لهم ، أو مما يرون أن هذه الأجزاء أكثر قبولا واستيعاباً ، ويتجاهلون بقية الأجــزاء ..

وعلى الرغم من الاستقبال الناجح الذى كانت تلقاه الأعمــال المسرحية ، إلا أنه كانت هناك صعوبات اســاسية ظلت على حالهــا تتلخص فى الاقتراب ــ الرئيسى لدى الممثلين ، ويصر استانسلافسكى على اهمية المرحلة الأولى فى خلق العرض المسرحى ألا تكون عرضــة للتنوع ، وانه اذا كان ثمة تغير جذرى فى ترتيب عملية التدريبات ، فان ذلك يأتى من ادراكه أن توليفة عنــاصر النظــام لا تأتى فى ادراكه أن توليفة عناصر النظام لا تأتى فى النهاية ، ولكنها جاهزة منذ البداية ، ومنذ الاقتراب الأول للنص ..

ومناهج التدريبات التى طورها استانسلافسكى لم تكن تتبع بشكل عام ، أو على الأقل لم تستخدم بشكل مرضى .. ويشير جون بندتى Jean Benedetti الى القســم الثــالث من كتــاب اســتانسلافسكى « اعداد الممثل على دور مسرحى » Creating a Role أن التعــرف الأول على الدور كان يأخذ نفس الشكل فى جميع المسارح وعلى الوجه التالى : مجموعة الممثلين يجتمعون ليستمعوا الى المسرحية تقرأ عليهم .. فاذا تمت القراءة بمعرفة المؤلف أو أحد المهتمين بالعمل كان خيراً .. ولا يحتاج الأمر من القارىء أن يكون قارئاً ممتازاً أكثر منه مدركاً للخط الداخلى للنص .. ومثل هؤلاء يعطون انطباعاً جيداً للعمل ويضيئونه .. وأحياناً تقرأ المسرحية بمعرفة من لا يعرفها مما يعطى وجهــة نظــر مشوهة لمستقبل المسرحية .. وهذا هو عين التخريب لأن الانطبــاع الأول للقراءة يترك اثراً سيئاً فى عقل الممثل .. ومن الصعب اصــلاح سوء الفهم الأولى لمستقبل مبدعى العروض الجديدة ..

والحقيقة أن « استانسلافسكى » نفسه وقع فى هذا الخطأ عنــد تفسيره لمعظم مسرحيات « تشيكوف » كما اشار الى ذلــك « دافيــد ماجرشاك » David Margarshak) فى أكثر مراجعه من المسرح الروسى .

وكما أشار اليها فى مقدمته لكتاب استانسلافسكى « فن المسرح » (٤٨) ..

ويقول استانسلافسكى .. « بعد القراءة الأولى غير السليمة التى تتم فى معظم المسارح يجتمع الممثلون للمناقشة والدردشة حول المسرحية والاستماع الى الآراء المختلفة للحاضرين وقبل أن تكون هناك موافقة على أى نقطة .. » .

« .. حتى أولئك الذين تكونت لديهم صورة عن العمل يفقدون حماسهم .. وأنه لشىء محزن حقاً أن تحرم من الاستمتاع بآرائك .. وأنه لأمر محزن ومضحك فى نفس الوقت أن تجد أناساً بلا دفاع .. ومما يزيد فى شقائنا اهتمامنا دون غيرنا بالتكنيك السيكولوجى Psychotechnique وفى سبيل الوصول الى أعماق الدور المسرحى ، يحاول الفنانون الذين لا نظام لهم الضغط على أنفسهم للدخول الى الدور بأى شكل . وأملهم فى ذلك أن ثمة صدفة سعيدة سوف تساعدهم على ذلك وكل ما يستطيعونه هو التعلق بمصطلحات مثل الحدس أو البديهية ، واللاوعى Subconcious ، والتى لا يدركون معانيها . أما اذا واكبهم الحظ وحققوا شيئاً فانهم يعتبرون ذلك منحة والهاما .. وأما اذا لم يواكبهم الحظ فسوف ينفقون ساعات طوال مع نص مفتوح فى محاولة للوصول الى الدور ذهنياً وجسدياً .. وهكذا وهم فى قمة التوتر والاجهاد يحاولون التركيز بمضغ كلمات النص التى تبدو غريبة عنهم .. أما اشاراتهم وتعبيرات وجوههم غير النابعة من أحاسيسهم ، فهى غير صادقة ، ولذا تبدو كشرة رهيبة .. واذا لم تكن ثمة مساعدة مقبلة لتحل المشكلة ، تكون الأزياء ووسائل التجميل هى الملاذ لاقتراب الشخصية بطريقة مسطحة .. وحتى لو صادفت الممثل لحظات حيوية قليلة تدفعه الى اكتشاف بعض جوانب من حياة الشخصية الداخلية فان ذلك لا يستمر طويلا يعود الممثل بعدها أشبه شىء بالدمية المحشوة لأنه أبعد ما يكون عن مفردات الطاقة الابداعية التى تمكنه من النفاذ الى اعماق دوره .. » .

وأمام هذه الأخطاء تصدى استانسلافسكى بالنقد للداء والتدريبات التى أدت الى تفاقمه .. والغريب أنه هو نفسه وقع فى أخطاء مماثلة فى التدريبات ــ والتى رغب فى مراجعتها .. ولكى يتخلص المخرج مما يقع فيه الممثلون من معضلات كان يجمعهم حول المنضدة ويقضى عدة شهور يحلل المسرحية وشخصياتها بالتفصيل ويتحدثون عن المسرحية مرات ومرات بكل ما يتبادر الى أذهانهم .. ويتبادلون وجهات النظر ،

ويتناقشون ، ويدعون أخصائيين فى مختلف الأحاديث للمشاركة يقرأون الوثائق ويستمعون الى المحاضرات .. ولا يكتفون بذلك فحسب بل يعاينون الاسكتشات والماكيتات الخاصة بالمناظر وكذلك الملابس الخاصة بالعرض ثم يقررون بدء من أدق التفاصيل ما سوف يفعله كل ممثل ، وما يحسه وحتى وفى النهاية يصعدون خشبة المسرح لمعايشة أدوارهم .

وبعد كل هذا نجد الممثل وقد امتلأ عقله وقلبه بكتلة من التفاصيل، بعضها مفيد وبعضها غير مفيد .. ويصبح الممثل فى موقف لا يمكنه من استيعاب كل ما حصله بعد أن ازدحم عقله ووجدانه ، وبهذا يفقد السيطرة على امكانية تقمصه للشخصية .. وأخيراً يقال له : اصعد الى المسرح وأدى دورك وحاول أن توظف كل ما تعلمته فى الأشهر السابقة فى حلقة الدراسة الجماعية .. ويصعد الممثل المسكين الخشبة محشو عقلا وخاوى وجدانا . وببساطة لا يستطيع فعل أى شىء . وبطبيعة الحال فان الأمر يستلزم شهوراً كثيرة حتى يمكن القضاء على كل ما هو زائد واختيار الملائم والمناسب بمعنى أن يكتشف نفسه رويداً رويداً حتى يصل الى مفهوم دوره ..

والسؤال الآن يطرح قضية ما اذا كان صواباً أن نضغط بقوة فى المراحل الأولى لنستحضر الدور وهو فى حالة طازجة ؟ وهل من المفيد طرح افكار وأحكام ومدركات حول الدور ولم يتفتح ذهن الفنان المبدع بعد ؟ والجواب أن ثمة اشياء ذات قيمة سوف تتمخض عن مثل هذا العمل حين تصل الى عقله فتساعد فى العملية الابداعية .. وبالاضافة الى هذا سوف تصل اليه زوائد لا طائل تحتها ، ومعلومات غير ضرورية ، وأفكار وأحاسيس تتسبب فى ارباك العقل والقلب ، كما تتسبب فى كبت حريته الابداعية .. ومعنى ذلك أن عوامل الامتصاص لكل ما هو خارجى شكل صعوبة أكبر مما يبدعه الانسان بذكائه وقلبه .. ولعل أخطر ما يصيب الممثل هو ما يأتيه من الخارج .. وهو لا يستطيع الحكم على شىء ، وعلى الخبرات التى تحتوى هذا الشىء اذا لم يكن قد تعرف على جزء من نفسه احتوته كتابات المؤلف ..

وعلى العكس من ذلك اذا كان الممثل فى حالة تسمح بتعلم أفكار غريبة وأحاسيس مدعمة بقواه الداخلية ، وبأجهزته التى تجعل السمات الجسمانية محتملة الحدوث ، بالاضافة الى احساسه بانه واقف على ارض صلبة ، فسوف يتعلم ما يتطلبه العمل أو ما يرفضه وسط خضم النصائح والتوجيهات المفيدة أو غير المفيدة ..

ومرة أخرى يواجه استانسلافسكى مشكلة الممثل منقسماً على نفسه لقد كان الممثل انساناً وتم انفصاله الى كونه ممثلا ، ويعود النظام الآن الذى كان قد صمم ليتغلب على مثل هذا التقسيم ، الى تقسيم جديد يفصل العقل من الجسم والاحساس من المعرفة ، والتحليل من الفعل .. لقد كان على استانسلافسكى البحث عن تطبيق عملى Pracxis نظرية وتطبيقاً فى وحدة عضوية ..

الذاكرة الانفعالية وحدودها . Limitations Of Emotional Memory

عند قراءة مسرحية يكون المطلوب من الممثل أن يسترجع لها كل مخزونه من الخبرات ليعطيها عمقاً انسانياً عن طريق انتماءاته الشخصية ، خلال ذاكرته الانفعالية .. وفى الغالب تنتج الذكريات المتصلة نتائج سلبية ، وتوتر ، واجهاد ، واحياناً تصل الى الهستيريا .. وفى أحيان أخرى يمتنع العقل ، ويرفض أن يبوح بالأسرار .. ولكن استانسلافسكى كان دائماً واعيا بكيفية تناول مخزون الذكريات العاطفية .. وبطبيعة الحال فان « اللاشعور » Unconcious من الصعب السيطرة عليه — اما الاحساس فينبغى اغراؤه .. ولكن استانسلافسكى تيقن من أن أية محاولة لاثارة الاحساس أو ذاكرة الاحساس يجب الابتعاد عنها .. وكما كان من الخطأ الاعتداء على الممثل بالتأثير عليه بعوامل خارجية ، فانه من الخطأ أيضا الاعتداء على عواطفه رغما عنه ..

واذا استطاع العقل أن يكبح العواطف وتصبح مرنة فمن أين يستطيع الممثل البدء فى استكشاف دوره ؟ والاجابة تكمن خلف ما هو متاح له فى الحال ، بما يستجيب بسهولة لكل رغباته — انه جسمه ..

منطق الفعل الجسمانى : The Logic Of Physical Action

ان البدء بالجسم هو تطوير لمنهج جديد للاقتراب من الدور مع اولويات واجبة للمراحل الأولى للبروفات ..

هناك مظهر جسمانى للفكر ، وهناك مظهر عقلانى للفعل .. والعمل الجسمانى يستطيع أن يكون مثيراً قوياً للخيال واللا شعور .. وكان استانسلافسكى على وعى بهذا . واستخدامه للارتجال يرجع الى سنة ١٩٠٥ وكان لمجرد الدعم والمساعدة .

وفى الهيكل الكلاسيكى لبروفات مسرح الفن جاء ترتيب الفعل الجسمانى فى قاعدة الهيكل .. وكان بمثابة الطعم الذى يغرى الأحاسيس المطلوبة .. وفى أثناء بروفات « معركة الحياة » المعدة عن نص لتشارلز ديكنز Charles Dickens والتى أخرجت عام ١٩٢٤ خط استانسلافسكى اقترابه للعرض على النحو التالى :

أولا كل شىء يجب أن يعد حتى تتمكن العاطفة من الحضور . مثل تركيز الممثل وحالته السليمة على المسرح فى ذات اللحظة سواء فى البروفة أو فى العرض ..

ثانياً .. يجب أن تعرف الاحساس بدقة لكل وحدة ..

ثالثاً .. وبعد أن تفرغ من تعريف ما ينبغى على الممثل أن يحصل عليه ، علينا أن نحلل طبيعة هذا الاحساس ..

رابعاً .. بعد تعريف طبيعة الاحساس ، على الممثل أن يبحث عن افعال من شأنها أن تحرك المشاعر .. وهذا هو الطعم الذى سوف يتجه اليه الاحساس ..

خامساً .. وما تتم السيطرة بالاستحواذ على الاحساس يجب أن يتعلم كيف يسيطر عليه ويتحكم فيه .. ويجب أن تتذكر أن الممثل هو الذى يضبط الاحساس وليس الاحساس هو الذى يتحكم فى ضبط الممثل .. ولم يمر عقد واحد الا واستانسلافسكى كان يعمل فى عرض « طرطوف » لموليير Tartuf وتلك قصة أخرى ينقلها الينا بنيدتى (٥٦) Benedetti فى كتابه مقدمة استانسلافسكى السابق الاشارة اليه وحتى ذلك الحين اعتبر استانسلافسكى ان أساس نظامه هو العمل على أساس من الفعل الجسمانى ، وقام بعمل التشطيبات النهائية باستبعاد كل ما من شأنه أن يعوق الممثلين عن الفهم الصحيح .. وعندما ذكرناه بمناهجه المبكرة ، ادعى فى سذاجة انه لم يفهم عن ماذا كنا نتحدث .. ولما سأله أحدنا ما هى طبيعة « الحالات العاطفية » للممثلين فى هذا المشهد .. نظر قنسطنتين سيرجيفتش بكل اندهاش وقال : « حالات عاطفية Emotional States ما هذا ! أنا لم أسمع بها قط .. ولكنه عاد مؤخراً فى نفس البروفة وقال :

لا تتحدثوا معى عن الاحساس ، نحن لا نستطيع أن نهيىء الاحساس ، ولكننا نستطيع فقط أن نهيىء الفعل الجسمانى ..

يقول استانسلافسكى « ابدأ بشجاعة ، لا تبرر ، وافعل ، وبمجرد أن تبدأ الفعل سوف تصبح فى الحال على وعى بضرورة تبرير أفعالك.» .. والتحول من وضع الى وضع مضاد ، مسجل فى كتاب « ابداع دور مسرحى » (٥٧) Creating A Rôle ففى الجزء الأول (١٩١٦ — ١٩٢٠) وصف لجريبودوف Griboyedov « محنة من تظرف » Woe from Wit حيث مرحلة الجسمانية تأتى متأخرة بعد تحليل مجهد للنص وسيكولوجية الشخوص ..

وفى الجزء الثانى (١٩٣٠ — ١٩٣٣) بداية العمل على « عطيل » Othello لشكسبير حيث يتخذ استانسلافسكى اسم تورستوف Tortov العمل الجسمانى أولوية التنفيذ متقدماً على دراسة اية تفاصيل للنص .

وفى الجزء الثالث (١٩٣٦ — ١٩٣٧) الطلبة يندفعون فى الحال للاستكشاف الجسمانى فى المفتش العام Inspector General

وفى منهج الفعل الجسمانى ، أو لعلنا نكون أكثر دقة اذ نقول منهج التحليل من خلال الفعل الجسمانى ، يبدأ الممثل بالابداع على طريقته وبشكل مفصل فى اغلب الأحيان ، مشهداً منطقياً من الأفعال التى تتفق والأهداف من خلال الظروف المعطاة Given Circumstances للمسرحية .. وفى هذه المرحلة يستخدم كلماته لا كلمات المؤلف .. وبهذا يكون ارتباط الممثل صريحاً منذ البداية .. وهكذا تصبح الظروف والأفعال المفروضة فى عملية الاستكشاف حقيقة شخصية ..

وعلى مستوى الواقع يسلك الناس فى حياتهم اليومية سلوكاً منطقياً متماسكاً فى افعالهم الداخلية والخارجية سواء بوعى أو بحكم قوة العادة .. وفى غالبية الأحوال نحن مدفوعون لأهدافنا الحياتية ، وحاجتنا ، والضرورة الانسانية .. حيث رد الفعل عادة يتم غريزيا دون تفكير .. ولكن على المسرح ، عند أداء دور ، لا تبدع الحياة بطريقة أصيلة ، ولكن نتاجاً لخيالنا .. وعلى المسرح وقبل بدء أى عمل ابداعى ، ليست هناك ضرورات انسانية أو حاجات حياتية حيوية فى عقل الممثل تتعلق بأهداف الشخصية .. وهذه الضرورات وهذه الأهداف لا يتم ابداعها فى الحال ، ولكنها تنمو تدريجيا من خلال فترة طويلة من العمل الابداعى ..

على أن كل ما يحتاجه الممثل على المسرح هو مجرد احساسه بأقل قدر من التوحد الجسمانى الصادق فى فعله أو حالته العامة وعندئذ

سوف تستجيب عواطفه الى نيته الداخلية فى اطار الأصالة لما يفعله جسده .. وفى حالتنا هذه يكون أسهل أن تستدعى مقدماً حقيقة صادقة واخلاصاً داخل المنطقة الجسمانية اكثر من استدعائها من خلال طبيعتنا الروحية .. والممثل فى حاجة الى الايمان بنفسه وسوف تنفتح روحه لاستقبال كل الأهداف الداخلية Inner Objectives وانفعالات دوره .

ولا يغيب عن البال أن نظرية الفعل لا تنفصل بحال عن قضية الايقاع Rhythem .. فايقاعات الجسد تشكل مفجرا قويا للعواطف ولهذا كان اصرار استانسلافسكى المبكر على أهمية « الايقاع والسرعة» Tempo Rhythem « يستلزم اهتماماً ملحوظاً ولهذا يقول « لن تستطيع السيطرة على منهج الأفعال الجسمانية ما لم تتأستذ فى الايقاع « لأن كل فعل جسمانى يكون ملازما للايقاع الذى يشكل شخصيته .. » .

العاطفة كفعل : Emotion As Action

« ان العواطف الصعبة والمعقدة تقسم عادة الى سلسلة من الأفعال كيف ؟ وهنا يتساءل استانسلافسكى ، هل يمكنك تمثيل الحب ؟ بالطبع لا وعن طريق محاولة اثارة الاحساس مباشرة .. ولكن الحل يكون بتصور سلسلة من الأحداث ، أو اللحظات التى تضاف الى العاطفة . وبهذا تصبح العاطفة قصة تمثل كل لحظة فيها فعلا منفرداً .. وبمعنى آخر ، وتمشياً مع اكتشافات سابقة تصبح العاطفة عملية وليست قضية تقليد .. واذا تم ترتيب سلسلة الأفعال عن رضى يستطيع الممثل بعد ذلك الانطلاق كالطائرة .. والعملية فى تحليلها مهما كانت جسمانية أو عقلية يلزمها توازن من خلال الحس بالكل .. وقد برهنت التجارب أن انشغال الممثلين بالوحدات والأهداف الصغيرة كثيراً ما أنسى الممثلين المعنى الشامل للمسرحية .. كانت لديهم اهدافاً ولكنها لم تكن أهدافاً علوية » أما خط الفعل Through-Line للحدث فكان ضبابيا .. ومن هنا اقترح استانسلافسكى تقسيم المسرحية الى مقاطع مطولة من « الأحداث » Events ومعنى هذا أن العمل قد يحتوى على ثلاثة أو أربعة أحداث كبيرة ، ويستلزم كل منها عدداً من الأفعال تتجه كلها الى نفس الهدف (٥٣) .. فقد يكون الحدث على سبيل المثال هو الالتحاق بمعهد للتمثيل .. وهذا يستلزم من الطالب أن يجيد عدداً من الأفعال فى بحر فترة وجيزة نسبياً .. وهذه الأفعال لا تتضح معانيها الا بعلاقة بعضها بالبعض .. والممثل نتيجة لهذا بدلا من انحساره داخل تفصيلات الدور

مضطر أن يفكر الى أبعد — اى بطريقة ديناميكية — الى الأمام وبلا تفاصـــيل — تلك التفاصيل التى ستصل اليه حتمـا بفعل التجـربة ..

النص : The Text

وما أن يثبت الممثل صلة حاسمـــة بمـــادة المسرحيـــة وبجهـــده الشخصى ، حتى يكون جاهزاً للبدء فى كشف السمات الدقيقة للدور عن طريق الملاحظة الطبيعية دون أن تكون هناك ضرورة للضغط أو محاولة حشو طبيعته ببصمات خارجية .. انه الآن جاهز لنص المؤلف بعد أن تم ابداع ضروراته التى كتب من أجلها ، والتى يمكن مشاهدتها تعبيراً لا محيص عنــه .. وهكذا تبدو أهمية الدراسة والتحليـل كقيـم حيوية ووظائف خلاقـــة ..

وكمنهج عمل لستانسلافسكى لا يعتبر تأخيـر العمل على النص الى مرحلة تالية فى البروفات نوعا من انقاص قيمة أو اقتراح بتأجيله كأهمية ثانية للفعل الجسمانى ، أو التعبير اللفظى Non-Verbal Sxpression وعلى العكس اعتبر استانسلافسكى الفعل اللفظى Verbal Action هذا الأكثر فنياً وتعبيرياً واشـباعا .. وكان جل اهتمامه أن يحـــافظ على النص فى حالة طازجة .. فالكلمات عنـدما كانت ميكانيكيـا أثنـاء البروفات من غيـر معنى أو تبرير كانت تشـــكل حمـــلا على عضـلات اللســـان لا أكثـر ..

وينصح استانسلافسكى بالمحافظـــة على كلـمات النص لسببين هـــامين :

الأول :

حتى تكون طازجة نقيـــة ..

الثانى :

حتى لا تضفى أداء ميكانيكيا عن ظهر قلب بدون فهم مجرد مـــن الروح للنص المستتر Sub-Text للمسرحية ..

النظام واعادة ترتيبه :

وفى اطار تطوير منهج جديد ، لم يقصد استانسلافسكى بأى حال أن يتناقض مع أى شيء سبق أن كتبه أو علمه خاصاً بأجرومية التمثيل ..

ومنهج الفعل الجسمانى يمكن أن يمارس بهؤلاء الذين امتلكوا ناصية التكنيك النفسى ـ العضوى Psycho-physical الذى تم تخطيطه فى جزئين « اعداد الممثل على نفسه » An Actor Works On himself وما فعله المنهج الجديد هو توليف كل عناصر النظام فى وحدة كبيرة تجعل منها تآلفاً عضوياً للممثل فى اطار عمليته ..

وفى عام ١٩٣٨ كان استانسلافسكى قد وضع خطته لمسرحية موليير « طرطوف » والتى كانت ستطبق منهجه الجديد .. واختيار مادة كلاسيكية فى هذه الفترة مكتوبة بالشعر ، تختلف تماماً عن أية مسرحية طبيعية كان مقصوداً للبرهنة على صحة تطبيق المنهج عالمياً .

ومات استانسلافسكى وكانت المسرحية لازالت فى مرحلة البروفات برغم قطعه لشوط بعيد فيها .. ومع كل ذلك لم يحدث أن ترك استانسلافسكى وصفاً رسمياً للمنهج ، ولا كان قادراً أن يكمل مهمة مراجعة اعادة شكل مؤلفاته العالمية فى ضوء مكتشفاته الجديدة .. ولكن نفراً قليلا من زملائه أو تلامذته لا زالوا يحفظون العهد بتلقين الأجيال الحالية ما انتهى اليه المعلم العظيم ..

التجريب ضرورة للتطوير

عندما رحل استانسلافسكى كان قد أرسى دعائم التمثيل الذى شغله أكثر من ثلثى عمره .. وكانت تدريبات استانسلافسكى أصلا موجهة لصغار الفنانين من تلامذته الذين برز منهم بالفعل عدد غير قليل اذ لمعت أسماء مثل « ميرهولد » و « فاكتنجوف » Vactangov و « تايروف » Tairov و « اخلوبوكوف » Ochlobocov وعشرات غيرهم صاروا فيما بعد من عمالقة الفنانين مخرجين أو ممثلين أو معلمين ..

وعلى امتداد سنوات القرن العشرين يتأكد دور المختبرات المسرحية أو الاستديوهات والمعامل والورش وغيرها من مسميات أماكن تدريبات الفنانين الشبان .. وغدا مصطلح « التجريب » مصطلحاً عاماً لا يقتصر على تقديم التجارب فى تلك الأماكن المختبرية وانما انتقل المصطلح ليشمل أية أعمال جديدة حتى لو كانت فى سوق المسرح التجارى .. ولكن الثابت أن تجارب الشباب خاصة على مدى الثلاثين عاما الماضية كانت مثمرة ومبهرة وهو ما يدعو باستمرار الى تشجيع الصفوة من هؤلاء على المزيد من العطاء بالابداع المتميز ..

وفى اطار مهرجان القـــاهرة الدولى للمسرح التجريبى الخـــامس تطل تجربة مبهرة لشابة لم تتجـــاوز العشرين من عمرها هى « هيلينـا بيمنته Helena Bimenta بعرض مسرحية « حلم منتصف ليـــلة صيف » لوليم شكسبير قدمتها فرقتها الصـغيرة الأسبانية ، وبرهنت المخـرجة الشابة بهذا العرض على صحة التجريب وضرورة رعايته على المستوى العـــالمى ..

ان عرض حلم ليلة صيف الذى قـدمته المخرجة الشابة — فى تصورنا — ليس وليد الصدفة ، فهى أولا ابنة أسبـــانيا الأرض التى أنجبت سرفـــانيتز Servantes وكـــالدرون Chalderon الأرض التى رعت المسرح منـذ اتخذته معهدا لنشر تعـــاليم الديانة المســيحية ، الأرض التى شيدت المسارح وتنافست على خشباتهـــا الفـــرق والتى تتشـابه وغيرها من الدول الأوربية فى معمارها المسرحى الى حد كبير .. وفى هذا المحيط من الموروث الثقافى الأوربى العام تولـد التجـــارب المسرحية الجديدة وهى تحمل سمات عصور مسارحها ومقتنياتها القديمة ممزوجة بذوق مسرحها وتقنياته المعاصرة ..

والمسرح الأسبانى فى عصر النهضة يتشابه الى حد كبير والمسرح الاليزابيثى الذى أنتج روائع شكسبير .. وعلى المسارح الأسبانيـــة الشبيهة قدمت أعمال سرفانتير — مسارح تميزت بخشباتها المفتوحـة النهاية ، العارية من زحام الديـــكور والأدوات والزوائـــد حتى تعطى للممثل رحبة فسيحة ليبدع بأدواته نفساً وجســماً وعقـــلا .. وهذا ما انعكس فى عرض الصغيرة « بيمنته » Pimenta نقلا عن أحاسيس لا شعورية شبت على هديها رغم بعدهـــا عن تفاصـــيل الدراســـة التخصصية التى قد يحتفظ بها الانجليز عند تناولهم لنص من نصوص شكسبير ..

أما عن العرض كما شـــهدته فى القاهرة ، فانى وان كنت أعيب على المخرجة الجريئة تقديم اعداد للمسرحية يستغرق ساعتين من الـــزمن تقريبا — الا أن هذا الاعـــداد رغم ابهاره وتميزه التهم كثيرا من تقنيات شكسبير الذى كتب المسرحية منذ أكثر من ٤٠٠ سنة ..

ومهما يكن فقد كان العرض مفاجأة لأن المسرحية فى حد ذاتهـــا كانت دائماً أبداً مثار تحدى للمخرجين منذ بداية قرننا العشرين . منذ عرض « راينهـــاردت » Rienhardt للمسرحية ومشـــاكلته للطبيعة فى تصويره للغابة ، ثم عرض « جرانفيـــل باركـــر Granville Barker بكل ايحاءاته لمنظر الغابة ، ومن بعـــدهما « بيتر بروك » Peter Brook

الذى حول الغابة الى ساحة للسيرك وكان خاتمة المطاف ، المسك الذى احتواه عرض بيمنته Pimenta والذى أذهل المصريين والعرب ومن حضروا العرض من الانجليز والأوربيين ٠٠ ولو كان هذا العرض قد قدم فى اطار خلوا من تقنيات عصرنا لما وجد تر حيبحاتى من المتخصصين فى شكسبير٠٠ ذلك أن جمهور عصرنا المثقف غير قادر على الاستمتاع بأفانين عصر المسرحية ، وكم سمعنا عن المحاولات التى بذلها الانجليز فى استبدال الألفاظ القديمة بألفاظ سلسلة المعنى ميسورة التداول على مستوى جمهور المسرح فى شكله العام .. وكم من مرة كلف الشاعر الانجليزى « روبرت جريفز Robert Graves بالاضطلاع بهذه المهمة .. ذلك أنه من حق المتفرج أن يستمتع بما تنقله اليه المسرحية من تعبيرات لا تستعصى على فهمه ..

وما فعلته « بيمنته » هو الحفاظ على الشكلية الثابتة للمسرح العارى ــ فجاء أسلوبها متوسط النمطية بمعنى (الكاريكاتورية) متفقاً مع السينوجرافيا التى شكلت الخلفية .. ان ما فعلته لم يشذ عن روح الاطار الذى عمل من خلاله وليم شكسبير عظيم المسرح ، فجاء عرض الاسبانية الطليعية درساً تطبيقياً حوى كل افانين الربط بين العرض الكلاسيكى وتقديمه المعاصر عملا طازجاً يسعد به جمهور مسرحنا ونحن على مشارف قرن جديد .. والعرض فى جملته عمل تجريبى كما يقول توم ماثيسون (٨ Tom Matheson على الرغم من عدم احتواء العرض على جملة النص الشكسبيرى الا أننى لاحظت استقبالا عظيماً له لا من المشاهدين الأجانب فقط ولكن ايضا من المشاهدين العرب ٠٠ والعرض جديد بالفعل وغاية فى الابداع » .. مجموعة صغيرة من الممثلين (ثلاثة ذكور وثلاثة نساء) استحوذوا على كل الأدوار رغم علمنا أن شخصيات المسرحية لا تقل عن ٢٥ ممثلا وممثلة ..

على أن قضية التجريب كضرورة للتطوير تستهدف فى الاعتبار الأول سؤال التفسير وفلسفته .. ومعناها تضافر مجموعة من التقنيات يفسر بها الحدث الموجود فى المسرحية .. ونحن فى النهاية لا نحتاج ولا نرغب أن نرى حلم ليلة صيف عرضا معادا بشكلها القديم ، ولكنا نطلب من الفنان المسرحى أن يثرى تجربتنا بتفسير فلسفة « حلم ليلة صيف » بصدق ، ولقد كانت المخرجة بيمنته بحق هى الفنانة التى أثرت التجربة وأثرتنا معها ٠٠

وواضح من هذه التجربة الأسبانية وما حوته من أفانين جعلت مشاهداً مثل توم ماثيسون الانجليزى يصرح بأنه عندما شاهد العرض بدى له أنه كمن يرى « حلم ليلة صيف » لأول مرة مع أنه شاهدها عشرات المرات بين عروض تقليدية ومدرسية وتجريبية ومعاصرة .. ومع ذلك فقد شده بريق العرض المتميز بما لم يشاهده من قبل منذ عرض « بيتر بروك » الذى ظهر فى السبعينيات ..

جماليـــات الأداء

التمثيـــل والهـــدف

من مهام المخرج الرئيسية ابراز الشكل والغـــرض والمعنى لنص المؤلف الى جمهور الممثلين أما الوسيط الأساسى للمخرج فى التعبير فهم الممثلون أفراداً وجماعة ، وفى علاقاتهم بعضـــهم ببعض وفى عـــلاقاتهم بالمنظر الذى يترحون فيه أو أمامه بما يشكل جماليات الأداء .

وبعض هذه العلاقات يبدو تجسيداً Pysicel وبعضـــها يبـــدو نفسيا ، وبعضها الآخر ينمو فى الفضاء أو البعض ينمـــو فى الزمن . على أن بعض هذه العلاقات يوصف مباشرة بواسطة المؤلف ، وبعضها ينمو ابداعاً بواسطة الممثل والمخرج أو المصـــمم كجـــزء من الخطـــة الشاملة للعرض .

ولما كانت المفاتيح الرئيسية للعناصر الأســـاسية تتمثل فى النص والممثل والجمهور ، فان وظيفة الممثل تتحدد بوصفه الانسان الوسيط Middleman بين النص والمتفرج فى اطار اعكاس قيمة مسرحية للمؤلف لجماعة من المتفرجين والمستمعين مجتمعين .

وبعيداً عن استعراضات الأطفال وايمـــانهم وتمثيلياتهم يعتبـــر التمثيل فنا ، حيث يركز الممثل بوعى فى ابداعه لمؤثر منضـــبط يعمـــل على توصيله الى عقل وروح وخيال مجموعة من المتفرجين . وبقدر ما يتمتع الممثل بادائه فى حرية ، يكون أيضاً مسئولا عن متطلبات النص من جهة ، وتبعاً لمتطلبات الجمهور من جهة أخرى . ورضاء الممثل لا يكون ذاتياً أو انانيا فى أدائه ولكن ذلك لا يمنع احساسه بذلك عرضيا ، لأن الأساس مرتبط بقيم النص وفحواه ، ولانه يعمل وفق خطة العرض وليس وفقاً لأهوائه وأغراضه .

أهـــداف العرض :

ما هى الخامات الفطرية والمتأصلة فى عرض جيـد ؟ وفى اطـار التحليل والبروفات ، ما هى القيم العليا التى يحـرص عليهـا الممثل الناشىء وأن يضعها نصب عينيه .

الا يمـكن أن يضـع قبـل أن يبدأ نظـرة شـاملة Overview لما ينبغى أن يتمه ؟

المبدأ الأول أن العرض الجيد ينبع أساساً من المسرحية التى يولد منها قوالب الحدث والحوار والشخصية وهى ليست متناغمة فقط كل واحد مع الآخر ، ولكنها متلائمة ببراعة لنص بعينه . ان أى عـرض جيد تكتمل له سمات تفصيلية تآلفت بعناية من أسلوب وشكل هـذا العرض . ومن جهة أخرى فان توصيفاً عاماً لشخصية ما مهما كان مناسباً لأسلوب وجو المسرحية فانه وحـده لا يكفى . والشخصية مهمـا كان تصميمها فريداً فان الممثل الناجح يصنع من أجلها الكثير . هـذا الممثل ينمى الشخصية وهو يؤدى . انه يسعى تماماً أثناء الأداء مقدار المد والجزر لعقده وحدث المسرحية .

النقطة الثانية هى أن أى عرض جيد هو بالضرورة عرض واضح باستمرار . بمعنى أن خطوطـه الرئيسية ثابته ومحـددة ولا تسمح بتناقض ما فى الدوافع أو فى طابع العاطفة ، وهذا يتيح للممثل عوضاً فى الشخصية وتوازنها .

الأمر الثالث أن أى عرض جيد يحظى باهتمام الجمهور ولهذا وجب على الممثل — مع حفاظه على الوحدة الشاملة وانسجام العرض ، أن يبحث عن اغراءات Appeals متنـوعة لاهتمـام الجمهـور كسـرعة الأداء وارتفاعه أو انخفاضه وما يصحب ذلك من حركـة كبيرة كانت أم صغيرة .

أما النقطة الأخيرة فالعرض الجيد هو عرض المجموعة ، وقـد اعتبر القرن العشرون بانه عصر المخرج ، تماماً كما يشار الى القـرن الثامن عشر على أنه عصر الممثل المدير ، وهذا لا يعنى اننا ننتقص من قدر الممثل اليوم .

طبيعة الممثـــل المزدوجة :

اذا كان على الممثل أن يحقق تلك الأهداف ، ما عليه الا أن يهيىء نفسه للقيام بوظيفة مزدوجة · والممثل على أرض الواقع مطـالب أن يكون ممثلين فى نفس الوقت ، مفسرا وآلة تفســير والممثـل غير معظـم الفنايين المبدعين أو الفنانين المفسرين ، فهو فى ذات الوقت فنان ووسيط أو فنان وأداة .

والازدواجية المشـار اليها تعنى أن الممثل يجب أن يمثل كممثل وكشـخصية (٥٦) . ففى معظم المسرحيات وخاصة المسرحيات المعاصرة، يكون الممثل هو الشخصية ، وهو بالتالى يؤمـن بأفكارهـا ويشـعر بعواطفها وينظر الى زملائه بعين الشخصية . ولدى كل ممثل ناجـح وقت العرض نوع من شخص ثان ينظـر الى الممثل دون أن يتـدخل فى الشخصية . وهذا الشـخص الثانى هـو الممثل الذى يفحص الأداء والحدث ويلاحظ بعناية المد والجزر الناجم عن رد فعـل الجمهـور · اما الاثنين الممثل كممثل والممثل كشخصية فلابد أن يكونا توازنا متوازنين طبيعياً . واذا ما ذاب الممثل فى الشخصية تماماً فستكون نتيجة العرض النهائية غير منضبطة ، ولا يعول عليها . والعكس صحيح ، فاذا ما ركز الممثل على نوعية تمثيله على حساب الشخصية ، فسوف يأتى عرضه مزيفاً وغير مقنع .

والنتيجة اذن هى ان الممثل الناجح ينبغى أن يعمل بالتعاقب على كلا المستويين وان اهتمامه كممثل يجب أن يظل فى حالة متناسبة مـع اهتمـامه كشخصية · وهذا التناسب يحكمـه الى حـد كبيـر اسـلوب وطبيعة المسرحية .

ومع ذلك فانه فى بعض أنواع الكوميديـا قـد يرى الممثل انـه كشخصية أقل مما تتطلبه عنـاصر التوقيت ودقة الاستماع والمؤثرات المرئية · وهو مطالب فى ذات الوقت بعدم اهمـال الجانبين ومهما يكن فمن الأمثلة التى يتم فيها التركيز على التمثيل كتمثيل مسرحيـات من النوع غير الواقعى مثل بعض المسرحيات التعبيرية أو تلك المسرحيات الحـديثة ذات الأسـلوب العـالى الاسـتيليزى Stylized مثل كل حى Every man · وقد يكون التركيز على وجه دون الآخـر فى بعض المشـاهد .

مناهج التمثيـــل :

ثمة مشكلة على جانب كبير من الصعوبة للممثل الناشىء عندمـــا يفكر انه واقع بين مناهج الأداء وهو يكتشف فى مرحلة مبكرة فى تدريبه وخبرته أن هناك مناهج وتصورات وطرقاً متعددة . وكذلك مصطلحات ومفاهيم متعددة أيضا · ولعل النصيحة المقدمة للنشىء تتراوح بين عــدة مصــــطلحات مثـــل : « حس العـــاطفة » Live the part الى « فكر فى النـــوايا Thechnique « عش الــدور » Live the part الى « اقترح الدور » Suggest the part ومن « كن طبيعياً » Be natural الى « اقتــــراح الـــدور » Feel the emotion

تاريخياً تقسم معظم نظم التمثيل نفسـها الى مدرستين المدرســـة الســـيكولوجية صـــاحبة الاســـتجابة الداخليـــة Inner Response والمدرسة التقنينة External the chnique صاحبة التقنية الخارجية . وباختصار فان المدافعين عن التقنينـــة الخارجيـــة يؤمنون بأن الممثلين والمخرجين المدربين يمكنهم رسم منهج لمواقف وارشادات جسدية يعتمد عليه اذا امتزج بطريقة آلية شديدة التعسف فى تنويع الالقاء .

وهذا بالتالى يعبر عن عاطفة وتفكير يتم اعكاسـها للجمهـــور . وسواء شعر الممثل بالعاطفة أم لم يشعر أو اعتقد أن التفكير فيما هو بصدده غير مطابق irrelevent فالمهم عنده انه اذا كانت الشواهد الخارجية صحيحة فسوف تجد صداها عند الجمهور . والخطر الناجم عن هذا الاقتراب أو على الأقل عند استعماله على حساب اقترابات أخـــرى ، ان النتـــائج قـد تأتى جـــافة ومتكـــررة Sterotyped وغير مقنعة حتى لو كان الأمر يتعلق باحد الممثلين المهرة فقد ينتهى الأمر بالسطحية وعدم الاخلاص ومثل هذه الطريقة ضـــارة بالتعـــليم كمنهج أساسى نظراً لما تعرضه من تركيز على التطيـــل الخـــارجى ، واعطائها قدراً قليلا من الاهتمام نحو النظرة الشاملة المتطورة وكذلـــك الداخلية للممثل .

أما المدافعين عن منهج الاستجابة الداخلية على الصعيد الآخـــر فيميلون الى الرأى القائل اذا كان تفكير الشخص أو المؤلف يستوعب جيداً ، فان كلا من التعبير الصوتى والجسدى يتبعان . ومثل هـــذا المنهج لن يأتى بأكثر مما ينتهى اليه المنهج الآخر كذلك .

والحقيقة ان الممثل الناشىء يكون فى حاجة الى جرعة ضخمـــة من التوجيه على حد تعبير بروفسور « أولبرايت » Albright فى كتابة مبـــادىء فن المسرح · وذلك بدلا من الايمـــان بمفهوم المحتوى

الداخلى الذى يقال انه يدفعه بالتالى الى الحركة والأداء حسبما يرغب حسه وعقله أن يفعل . ويستطرد أولبرايت فيقول ان تخطيطاً محكماً لتأثير معين أمر مرغوب فيه عوضاً عن الحصـــول على استجـــابات طبيعية مباشرة ولتوظيفهامن خلال واقعية تقليديـــة تخيلية لدرامـــا . واذا تعذر على الممثل الناشىء الحصول على ما يريد من واقع خبراته أو سـلوكه العـادى ، فليس هنـاك ما يمنـع الحصـــول على ما يريد بالتجريب . وفى رأى « أولبرايت » أن عدداً من المعوقات الصوتية أو الجسمانية أو غيرها من النواقص قد تأتى اليه بين احساسه الداخلى الشامل وتعبيره الخارجى . هذا على الرغم من ايمان « أولبرايت » بأن الاقتراب السيكولوجى هو من بعض الوجوه منهج بلا تقنية . ورغم كل ذلك يلخص « أولبرايت » موقفه من القضية بأن المنهجين فى أبعـد أشكالهما لن يخدما الممثل عن رضا فى مجال التمثيل لأنه على حد زعمه وزملائه أن « تنمية الدور Developing a rôle هـــو نهـــج مســـتمر Continuing Process وليس وحيـا أو الهـاما مفاجئـا . كما أنه ليس هناك ثمة منهج أو اقتراب يمكن أن يكون وصفه Formula لهذا النهج أو لكل الخطـوات على الطريق .

ان الخلاصة التى انتهى اليها « أولبرايت » وزملاؤه تقترب الى حد كبير من مقولة استانسلافسكى الذى أشـار بهـا على جوزا لوجـان Josa Logan حين قـال له لا تقـل على منهجى أل « منهج » وكل ما أريده هو أن تصنع منهجك . وكأنه ليس هناك ثمة منهج موحـد للتطبيق ، وحتى يصل كل ممثل الى منهجه لا أجد غضاضة فى أن اتبنى أكثر المناهج اعتدالا ويسراً ..

التحضير والعرض :

على مسـتوى الواقع العملى يسـتخدم الممثـل الاقتـراب النفسى ، والاقتراب التقنى الى الدرجة والى الوقت الذى يسـتبين فيه أيهـما يخدمه أفضل . وبمساعدة المخـرج يبـدع الممثل تصـوراً أسـاسياً لشخصية ، ثم بعد ذلك يطوع صـوته Adopts his voice جسـمه ليتناسبا وهذا التصور مع تحديده للدوافع عن طريق توظيف خبرتـه الواقعيـة لاحيـاء الشخصية .

وكما يقترح كيربول Kjerbuhl Peterson فى كتابه سيكولوجية التمثيل Psychology of Acting ان العمل الفنى للممثل ينقسم الى عدة

مراحل منفصلة تبعاً للوقت . فمن المهم أن نميز بين ما يفعله الممثل وبين كيف يفعل فى مختلف مراحل الدراسة والبروفات ثم أخيراً ماذا ينبغى أن يفعل فى العرض . وبينما هو يحاول أن يتفهم الشخصية ، فــان اقترابه بطبيعة الحال يكون مختلفاً عن اقترابه الأخــير عنــدما تبدأ محاولاته لأداء الدور أمام الجمهور .

وعلى سبيل المثال فان الممثل فى بداية البروفات يكون فى حاجــة الى الوصول الى نوع من التقمص العاطفى هاملت ، مكبث ، الظاهر بيبرس ... الخ انه ـــ أى الممثل ـــ بحاجة الى اللجوء الى رد فعــل شخصى عفوى مباشر بقيم ومواقف عاطفية ذات صيغة واقعية أقــل أو أكثر . انه بحاجة الى أن يحزن وربما يبكى أو يضحك أو يبدو عليه السرور . أما تلك الانعكاسات العاطفية الأساسية والأصلية فلا يمكن أن تستمر الى المراحل الأخيرة من العمل . لا ينبغى أن تستحضر بانتظام بسبب الجهد المفروض على الممثل ، وبسبب استحالة القــدرة على السيطرة على استمالتها دائماً . وباختصــــار فــــان عــواطف الممثل الشخصية لا يمكن الاعتماد عليها عند العرض . ويمكن فقط حصارهــا كنقطة بداية للتشخيص الحى والغنى الذى يبتغيه الممثل فى النهاية .

وعن طريق ردود فعل الممثل الشخصية العفوية كاطار لمراجعــة الشخصية يمكن للممثل الآن أن يتحــرك للمرحلة التــالية . وعند هــذه النقطة يحتاج الممثل الى التجريب بشكل موضوعى وربما بشكل ميكانيكى Mechanical بمجموعة من نماذج الالقاء والسلوك . انه بحاجة الى ردود فعله العاطفية ، ومواقفه الفيزيقية . انه مجبر أن يختبر وان يختار ، مشيراً الى بعض القيم والنتائج ، فى مقابل قمع أو كبت غيرها من خلال منهج اختياره . ومن المحاولة والخطأ ، عليه أن يبدأ البناء صوتاً وحركة ، وكذلك تفاصيل الشخصية بشكل عــام ـ أى نمــــوذج تخطى للمعــانى والمؤثرات التى يمكن ربطها بأسلوب وشكل النص والتى يمكن أن تحدث تأثيراً مع الجمهور فى المسرح . وفى هذه المرحلة الأخيرة يمكن أن يكسب الممثل هذا النمــوذج عادة أساسية يكررها من يوم لآخــر . وفى النهاية وبمساعدة خيال مركز فى العرض يمكن أن يضفى عليها قوة طازجة ومعبرة .. وانه لمن الواضح على أى حال أن ثمة اعتبــارات كاتخــاذ خــــالة assuming e posture أو خدعه عاطفية Betraying an emotion أو الاحساس بدور Feeling a part كلهــــا اعتبــارات لشىء واحــــد وقت التحليل أو فى بروفة تجريبية شىء مختلف تماماً عن العرض .

ومن الواضح أيضاً أن ثمة تعرف ملحوظ Clear recognition الخطوات المتعددة فى تحضير دور هو عنصر ضرورى لتدريب الممثل على اقترابه فى عمله الفنى . وكأمر طبيعى هذه الخطوات تتداخل بحيث لا يصبح بينها فواصل محددة بين ما هو تحليل وما هو ابداع ، بين ما هو عقلى وما هو عاطفى بين ما هو أولى وماهو نهائى ، فى تجسيد الشخصية . وليس كل شىء بالضرورة يتم دفعة واحدة والأفضل أن نبدأ بالأولويات ، وما يتبقى يخضع للترتيب النسبى . وعلى الجملة فان النهج الكلى من تحليل الى تحضير الى تمثيل الدور . منذ اللحظة المبكرة من قراءة النص أى البروفات الأخيرة قبل العرض ـ تتحرك تدريجياً من العام الى الخاص ، من الجزئيات والتمهيدى والتخطيط الى المتطور فالمتكامل . ان المهم فى البداية هو وجهة نظر واضحة Clear cut view للخطوط العريضة للكل . تصوراً أساسياً ملوساً Sound Conception قابلا للتعديل والترويق Perfected والأحكام Refined والاثراء Enriched خلال مرحلة البروفات .

وما أن يتحرك الممثل من الدراسة الأولية والتجريب عبر تجسيد الفعل Blocking out the action وتأسيس الصوت المناسب ونماذج الالقاء ، الى تنمية الشخصية الى وضع السمات التفصيلية ، يكون بحاجة الى تطوير التجسيد على أساس من اطار مادى للعمل Substantial framework واذا كان الممثل قد اهمل بعض تعهداته Obligations بأى شكل ، ربما يكون عرضه لبعض الصعوبات فى الايقاع ببعضها الآخر . وعلاوة على ذلك اذا هو تسبب فى خلط سلسلة هذه التعهدات كأن يحاول اتقان التفاصيل قبل أن يرتب نماذجه الرئيسية للحركة ، أو يحاول تجسيد الشخصية قبل أن يتضح له وجهة النظر الكلية والأساسية للدور ، فهو بالتالى غير كفء ومهمل .

الاستيعاب والتذكر :

المبادىء الى نسوقها للتحضير بوجه عام تربط بدقة للاستيعاب Study والتذكر ، والارشاد الموجه للممثل فى هذا الصدد بسيط ولكنه جوهرى بل أساسى ·

أعرف ما أنت بصدده منذ البداية فى خطوط عريضة على الأقل ، ولا تحاول أن تنجز كل شىء فى الحال . لا تدع قوالبك فى الالقاء والفعل تنمو كيفما اتفق At random ولا تدعها تتركب من حصيلة أدوار أخرى أو خبرات مسرحية غير متطورة . لاتدعها هكذا . ومن دراستك

للشخصية وتحليلك ومن استشارة من مخرجك كون انطباعاً أولياً من النوع الذى تهدف اليه . فاذا رتبت عقلك فى علاقته بالمسرحية والدور ، وتخطيط المخرج منذ البداية كان خيراً واذا لم تفعل فسوف يصير عملك بطيئاً ومرتبكاً ، ومضيعة للوقت . وعلى الجملة حاول أن تعمل كما يعمل المخرج المتمرس ـــ ضع الأولويات فى البداية ، أما التفاصيل الصغيرة فسوف تأتى بسهولة وفى مكانها فى البروفات الأخيرة اذا كانت الخطوط العريضة والبناء الهيكلى أو التخطيطى لعملك واضح فى الأســاس . ذلك انك اذا حاولت ان تتعلم كل شىء فى الحال فربما انتهيت الى تعلم لا شىء على الاطلاق .

والممثل عادة توجه اليه النصيحة على الصعيد الآخر . ان يربط تعلمه للوحدات المنفصلة داخل المسرحية بالسياق الأكبر ، أو الموقــف العام الشامل . أما سطور الحوار فيتم اعتبارها فى ضــوء المشــهد مكتملا . ومن المستحسن أن تبدأ التذكر بالجمع أو الكل أو الشمول . ذلك أن معظم الممثلين دابوا على الحفظ سطرا بسطر عن ظهـر قلب Byrote وهذا فى حد ذاته يؤدى الى نتائج عكسية كالأداء غير المعبر والأداء على طريقة التكرار Stereotyped وانت كممثل مطلوب منك الا تحفظ دورك فى بداية البروفات ، كما هو مطلوب منك الا تحفظهــا فى نهاية البروفات . والطريقة المثلى والطبيعية ان تبدأ الحفظ والتذكر بعد أن تتعرف جيداً على المسرحية وان تتفهم الشخصيات والمواقــف الدرامية . وان تزاوج بين الأداء والفعل To correlate speech with action وعند هذه النقطــة يصير الحــوار ســهل الحفظ والتذكر من أى فترة مبكرة ويصبح من الصعب نسيانه .

الفصل التاسع

البنتوميم والحداثة

لم يكتب كثيرا عن البنتوميم Pantomime أو فن التعبير الصامت وتحرص دول أوربية وشرقية على تطوير هذا الفن لارتباطه بحياتنا اليومية .

ان حركاتنا وانفعالنا يمكن أن تؤثر على افكار الآخرين وبعبارة أخرى البنتوميم فن ذو قيمة عظيمة ووجه من وجوه الاتجاهات المعاصرة فى الحركة المسرحية العالمية .

« المسرح الصامت »

والبانتوميم هو فن نقل الاحاسيس والأفكار عن طريق حركة الجسم وأوضاعه . فن وثيق الصلة بالمسرح من ناحيتين من حيث هو شكل مستقل Pure Form .ومن حيث هو جزء من المسرح المتكلم Spoken Theatre بهدفدعم الكلمات بالفعل ــ كالرقص والسيرك وغيرها من أشكال المتعة .

والباحث فى البانتوميم لابد ان يكتشف أن الرجل الأول « البدائى » كان باستطاعته استخدام البانتوميم . وان الأغريق والرومان ــ قبل الميلاد ــ صوروه وبالتالى انتقلت تقاليده الى عصرنا الحالى . على أن ممثلى البانتوميم المعاصرين طوروا هذا الفن كما تدل على ذلك عروضهم على المسرح .

ان للبانتوميم مهارات يتحلى بها ممثل أو لاعب الفن الصامت . وليس هذا فقط لتجعل منه محترفاً ولكن تكسبه وعياً كثيراً بتأكيد قدرته على اكتشاف فنوف الحركة وتنميتها .

هذان مصطلحان تغير معناهما عبر ســنين طويلــة . مما سبب اختلاطاً كبيراً حول طبيعة كل منهما . وهذا طبقاً لأحــدث ما نشر فى مرشد المسرح العالمى(٦٠) لــ . . « مارتن بانهام Martin Banham أستاذ المسرح البريطانى بجامعة ليدز والمصطلحان يستعملان بالتبادل بمعنى واحد للتعبير عن اللا كلمة أو العرض بالاشارة .

اما فى الأزمنة الكلاسيكية (القديمة) فكانت تعبر عن ظاهــرة مختلفة ومتميزة .

فمصطلح « ميم Mime عند الاغريق كان يعنى مسرحية كوميدية شعبية نشأت أول ما نشأت فى المستعمرات الأغريقية فى « سيسلى » بجنوب ايطاليا .

وكـــان الميـــم يعنى مقطـوعة صـــغيرة قصـيرة Monologue ثم عرف مؤخرا بحـــوار Dialogue لموضوع يتناول حياة طبقة دنيـــا Low-Life-Class مكتوبةعادة بالنثر بأدائها ممثلغير مقنع Un masked

وفى القرن الثالث ق.م كان هناك شكل من الميم مكتوب بالشعـــر وبلهجة اكثر قدما كتبها « هيروداس أو هيروندداس » .

وقد نقرأ كلمات مسرحية بأعيننا فقط . ولكن المسرح لا يرتفع الى مستوى الحياة حتى نستخدم كلا من اعيننا وآذاننا ؟ فالكلمات تتصل بالسمع ؟ بينما نستخدم اعيننا لمتابعة لغة المسرح وهو البانتوميم . فن استخدام الجسد لتقليد الحياة .

— متى ولماذا بدأ الانسان يقلد الحياة ؟

— متى تستطيع لغة الجسم أن تحدثنا بغير مساعدة الكلمات ؟

— أين انتعش البانتوميم ؟ وما هى شروطه اليوم ؟

والاجابة على هذه الأسئلة تكشف عنها قصة البانتوميم .

× ما البانتوميم ؟

الكلمة أو الكلمات استخدمت منذ قديم الزمن كوسيلة لنقل الأفكار من شخص الى أخر · ولكن فى كثير من الاحيان تتوه الافكار عبر الكلمات لأن الناس يتحدثون بلغات مختلفة لأن الكلمة الواحدة قد لا تعنى نفس المعنى لكلمة مماثلة .. وكما نعرف فاللغات متغيرة باستمرار . وكلمات الأمس قد لا تنقل نفس الفكر فى يومنا هذا . ونحن بطبيعتنا قد اعتدنا التعامل مع الكلمات ، مع فيضان الكلمات دون أن ندرك أن ثمة أشياء اخرى كالموسيقى والرسم والرقص على سبيل المثال يمكن أن تمدنـــا بالكثير .

وفى خضم البحر الهائل من الكلمات كثيراً ما ننسى وسيلـــة من وسائل الاتصال المؤثرة وسيلة عالمية لا زمنية يمكن أن تضارعها وسيلة اخرى فى هذا التأثير . هذه الوسيلة اللاكلامية Worldless هى البانتوميم Pantomime · والبانتوميم قـديم قدم الانسان · وربمـا أقـدم من الانسـان ولكنه حديث حداثة عهدنا بالتليفزيون .

البانتوميم هو وسيلة توصيل الفكره ـــ أى فكرة ـــ عن طريـــق حركات وأوضـاع الجسم وهو ليس التعبير عن الكـلمات باشـــارات الجسم ولكنه الناقل المباشر للأفكار والأحاسيس Feelings & Thoughts بواسطة الجسم فقط .

وفى بلاد الأغريق القديمة كانت تعنى كلمة ميم Mime « مقلد » imitetor بمعنى أنه ممثل ناقل للحياة فى سبيل نقل أفكار وأحاسيس أو انفعـــالات Emotions الى الجماهير .

وعندما اتسعت حركة العروض المسرحية وازدادت استعراضاتها تشكلت كلمة ميم عن طريق اضافة كلمة Pantos وتعنى الكل All الى كلمة Mime

وكما يقول بعض الخبراء ان هذا المصـــطلح أشبـــه بمصـــطلح السنيراما Cinerama الـذى تكـون من مصـــطلح ســـينما Cinema بهدف تصميم شاشة شديدة الاتساع Wide Screen للصورة المتحركة Motion Picture

أما المصطلحان ميم وبانتوميم فهما يستخدمان الآن بشكل متداخل اشارة الى استخدام الجسم فى الاتصـــال بدون كلمات · وعادة يشـــير البانتوميم الى العرض Performance كمـا يشـير مصـطلح ميـم الى

العارض « الممثل » Performer والميم كان يستخدم الكلمات وصار الآن من التعبير الحديث بالصمت .

وهذا الفن هو الذى يفرق بين التمثيل ومجرد القراءة . وأما الممثل الذى ينطق سطوره ولا يعبر عما يقوله بجسمه ، فانه لا يمثل فى واقع الأمر .

لاحظ الرقص فى بعض الحالات هو بمثابة بانتوميم أعد للموسيقا . وهذا واضح فى الباليه وفى بعض الرقص الشعائرى .

والبانتوميم يستخدم أحيانا لأن الكلمة المنطوقة تكون مستحيلة فعندما يلوح شرطى اشارة المرور بيده يكون سائق السيارة بغير حاجة للتفكير فى كلمة « قف » ليضغط على فرامل السيارة . ورجل الشرطة هذا ليس بمستطاعه رفع صوته بكلمة قف فلن يسمعه أحد فى الطريق العام .

لقد اجاب بالحركة المطلوبة عن طريق جسده . ولتعذر اكتشاف كافة مقومات الصوت استطاعت السينما الصامته فى بداية عهدها أن تطور أسلوبها من خلال البانتوميم .

والبانتوميم مع كل ما سبق الاشارة اليه يعتبر فنا قائماً بذاته ، فنا له شكل منذ أيام الأغريق ثم الرومان ثم عصرنا الحاضر .

والبانتوميم يتعامل مع العواطف الانسانية وردود الفعل اكثر من تعامله مع أفكار مجرده . فمثلا قوانين الجاذبية لا يمكن شرحها بالبانتوميم ولكن الممثل Mime يستطيع أن ينقل الى الجمهور احساسه بالمقاومة والجهد المبذول فى رفع ثقل معين فى مواجهته الجاذبية الأرضية .

وعندما يتم التوحد بين الممثل وبين ما يرفعه ومع ما نتوقعه يمكن أن تتولد الكوميديا .

وفى صورة متحركة قدم شارلى شابلن Charlie Chaplin مشهداً يطير فيه ارتفاعاً وانخفاضاً كأنه فى طبقات الجو العليا . وعندما تقدم من موضع الحساء ليشرب تحول المشهد الى متابعة شارلى لكوب الماء الذى يبدو وكأنه ارتفع الى أعلى متحدياً بذلك قانون الجاذبية . وعن طريق البانتوميم ظهرت ردود فعل رجل لا يعرف قانون الجاذبية الى خلق موقف كوميدى .

أما الممثل فى حد ذاته pure Mime فهو لا يتلقى أية مساعدة مكتوبة أو منسوخة بقلم كاتب أو مؤلف ولا حتى مجـرد لحـن كتبه موسيقار . فلابد أن يستخدم ممثل الميم جسمه وقدرته فى توصيـل العواطف المرغوبة للجمهور .

وهو يستخدم قليلا من الملابس وقليلا من الأدوات المسرحية حتى لا يقف حائل بينه وبين جمهوره ونعود مرة أخرى لنسأل : ـ ما هى حقيقة البانتوميم ؟

ولأنه لا يتطلب كلمات . فان الكلمات نفسها غير قادرة عـلى وصفـه .

ـ البانتوميـم المبكـر ـ

ان البحث فى تعبير الانسان البدائى بالحـركة والاشـارة الصامتة يجرنا الى بعض الظواهر التى سبقت الانسان الأول فى هذا التعبير . كما يراها بعض المنظرين فى مجال البانتوميم .

هؤلاء يرون فى حركة النحل أروع الأمثلة فى هذا الصدد . ففى عودة نحلة الى خليتها ترى وهى ترقص على سـطح قرص العسـل ذى الخروم . وقد تمت دراسة هذه الرقصة ووجد عند تحليلها انها بمثابة نوع من البانتوميم يتم به اخطاء النحل القابع فى البيت عن موقع الرحيق والطريق المؤدى اليه والمسافة على وجه التقريب . ومثال آخر للبانتوميم يتمثل فى بخترة الطاووس أمام زوجته المنتظـرة تعبيـراً عن جمالـه وأهميته . وربما هناك الكثير من الأمثلة للحيوانـات والحشرات التى تستخدم البانتوميم كوسـيلة اتصال على قـدر مستوياتها كما تفيـد الدراسات فى هذا المجال .

أما الرجل البدائى (٦١) فقد كان من عاداته أن يقوم باعلام كـل أصدقائه ومعارفه عن أحداث يومه . وباعتباره أكثر تخيلا عن غيره من المخلوقات فلم يكن يكتفى باطلاعهم على موقع الحدث ولكنه أيضاً يريهم كيف واجه الحيوان المفترس بكل شجاعة ولولا تدخل الأرواح الشريرة لعاد اليهم يحمل لهم اللحم الذى تعد به المائدة . ولجهل هذا الانسان البدائى ما يقابله من أحداث . وهناك رسوم توضيحية على جـدران بعض الكهوف فى فرنسا لرجال ما قبـل التـاريخ تسـتعرض بالأداء

الصـامت للتأثير على الحيوانات وكذلك الآلهة وكان الرقص عنـده هـام فى التعبير عن صيد ثمين والذى يدعوه الى مزيد من الرقص لمزيد من الحظ فى الصيد .

واليوم تقوم بعض القبائل فى المجتمعات البسيطة بكل الطقوس المعبرة للتأثير على الطبيعة لا لشىء الا للعرض أمام السائحين .

ومهما يكن من أمر فان هذه التعبيـرات الصـامتة تم اختـراعها وتمثيلها فى كل مكان على وجه الأرض بهدف الاحتفال أو التسـلية أو التأثير على الالهة قد قدر لها أن تصبح أشكالا حضارية متطورة تمثلت فى المسرح وفى التعبير الصامت كما نعرفها اليوم .

ــ العـــصر الأغـــريقى ــ

فى عصر مبكر من تاريخ المسرح الأغريقى وقبل عـصرهم الذهبى أقيمت عروض بانتوميميـة طقسـية فى شرف الالـه « ديونيزوس » Dionisus اله النبيـذ وقـد جرت احتفـالات ديونيزوس الطقسـية عـلى الجبـال الوعـرة فى تـراس Theras حيث كانت النسـوة المهوسات يرقصن بحرارة حتى يصدن حيوانـا مفترسـآ ثم يقطعنه ويطعمن منه .

وهكذا انتشر هذا الاحتفال وعم انحاء اليونان حتى أصبح موكباً يتجه الى مذبح « ديونيزوس » يعقبه رقص ميمى حول المذبح ذروتـه ذبح بعض الماعز .

أما الموكب فيتضمن رجلا يمثل ديونيزوس · ورجال يمثلون «الساتر» Satyrs وهم آلهة الغابة · وهم فى شكل حيـوانات لهم آذان ماعـز وانوف فطسة وقرون صغيرة مع مجموعات من الفتيات يحملن الازهار والعطايا للالهة وكان ديونيزوس يصور عادة كرجل متوسط العمر احياناً ملتحياً وهو فى لباس من جلود الظباء المحلاة بأوراق وجبات العنب مع شـعره المجعـد Curly Hairأما السـاتر المصاحب له فكانوا رجـالا يتحلون بذيول الخيل والذين يولعون بالبهلوانية والرقص والميمية . ومن الغريب أن مثل هذا الاحتفـال لم يكتب له التطـور فى المسرح الأوربى الحديث وبكل متنوعاته حسب زعم بعض النقاد ولكنه على الرغم من ذلك يجد سوقاً حياً فى المسرح التجارى .

ومن بين الشعوب القديمة تفرد الأغريق بايمانهم بأن تقليد ظواهر الحياة يمكن أن تستخدم فى التعليق على الحياة . على أن كثيراً من البانتوميم البدائى أصبح الآن فى طى النسيان أو أنه اذا وجد فلا يزيد عن كونه وسيلة للتعبير عن طقوس قبليه بغرض الترفيه عن السائحين كما أشرنا . ولكن احتفال ديونيزوس كان كثير التطور اذا كان يؤديه رجال وظيفتهم ان يقولوا شيئاً فى طبيعة الغرض من الاحتفالية ومن استخدام الماعز كأضحية تكشف عن عرض مسرحى مأسوى (تراجيدى) والتى اتخذت اسمها من كلمة تراجوس Komos للعنزة .

وأما الكوميديا فكانت نتاجاً لعربدة الساتر . وكانت الكلمة الاغريقية كوموس Komos تعنى المعربدين . ذلك أن المجموعة الأصلية للاحتفال كانت تضم ممثلا رئيسياً هو ديونيزوس ومجموعة من الممثلين الثانويين وهم الساتز ومن هؤلاء طور الأغريق أسلوب عرض تتكلم فيه مجموعة صغيرة من الممثلين الأساسيين بضعة أسطر مع غناء ورقص وتعبير صامت لمجموعة الكورال .

ولا ينبغى ان ننسى ان أسلوب مثل هذا العرض هو الذى شكل اطار المسرح الموسيقى الحديث .

ولعل الخطوة الكبرى والوحيدة فى تطور المسرح كان موقعها أثينا وعلى يد تسباس Tragos أيام حكم الطاغية بيزيستراتوس Pisitratus فى بداية القرن السادس ق.م. جاء تسباس فكان أول من شيد منصة واستخدم التجميل والاقنعة التى تحلى بها الممثلون والذين قدموا عروضاً اكثر من مجرد احتفالات أعياد . أما ممثلوا تسبس فقد كان يطلق عليهم التسبيانز Thespas تمجيداً لتسباس الفنان على انه من حسن حظ تسباس والمسرح أن بيزيستراتوس كان مولعاً بالفنون وغيرها وكل شىء مسرحى رغم حكمه الطاغى . وعندما استتب الحكم لبيزستراتوس فى أثينا استأجر فتاة جميلة طويلة القامة لتطوف أثينا وهى راكبة عربة وكانت فى ملابس حربية ذات درع ذهبى بعد أن نطقت بالكلمة التى نطقتها الالهة « أثينا » (كالاعتماد لاستيلائه على الحكومة) ولمجرد ان شاهد شعب أثينا الفتاة وهى تقلد شخصية أثينا كان ذلك كافياً لتأكيد حكم الطاغية . ولما كان بيزيستراتوس يملك حاسة درامية ورغبة منه فى اثراء برستيج (مكانه) اثينا فقد بدأ مهرجانا للدراما ورصد جائزة تمنح لأحسن عرض مسرحى ولقد كان تسباس أول من نال هذه الجائزة . وكانت عنزة .

ومنذ ذلك الحين وحتى نهاية القرن الخامس ق٠م٠ تطور المسرح الى درجة لم تدانيها فترة من قبلها أو من بعدها . ففى غضون قرن من الزمان أو ربما أكثر من قرن بقليل تقدم المسرح من مجرد احتفالات نبيذية نصف بربرية الى مسرحيات مثل « ميديا ؟ Medea ليسستراتا Lysistrata أوديب ؟ Oedipus انتجون Antigone وظهور كتاب من امثال « اسكيلوس ؟ سوفوكليس ؟ يوربيدز ؟ واريستوفانيز » .

وفى الوقت الذى تطورت فيه الدراما الأغريقية ، تطور أيضاً البانتوميم عند الاغريق بسبب التقاليد الدرامية التى فرضت عدم زيادة عدد المتكلمين عن ثلاثة ادوار فى أى تراجيدية اغريقية . ولهذا كان ضروريا تصوير جميع الشخصيات الأخرى اداءاً بانتوميمياً اى بالتعبير الصامت .

ولقد كان يعتبر هذا الاتجاه ميزة فى حد ذاته لأن المسارح زادت احجامها قبل نهاية القرن الخامس ق.م. مما تعذر الاستماع الى الكلمات وكان ضروريا ان يتقدم البانتوميم عظيم المستوى وينقل معانى المسرحية الى الجماهير العريضة .

لقد كان بعض المسارح يتسع الى ثلاثين الف شخص وكانت رقعة الأداء التمثيلى تقريباً ثلاثة وثلاثين متراً مربعاً . وحتى يمكن مشاهدة الأحداث بوضوح كان على الاغريق تصوير اسلوب بانتوميمى واستخدام الاقنعة الكبيرة والملابس الفضفاضة Exaggerated والأحذية ذات الكعوب العالية الأمر الذى جعل الممثلين الرئيسيين قليلى الحركة اما الكورس فرغم صعوبة المشى بتلك الأحذية الصغيرة فقد كان العنصر الذى يقوم بالحركة المستمرة .

وفى الحقيقة ليس معروفاً الأسلوب الذى كان عليه البانتوميم الأغريقى ولكن كلمات الكورس وايقاعها لا شك يعطى بعض الدلالة على مثل هذا الأسلوب .

وكما يحدث عندما نشاهد نحتاً لمثال أغريقى فاننا نرى شيئا بارداً شديد الملامح ، شيئاً غير ما قصده المثال وذلك بسبب افتقاد تلك التماثيل الى الوانها التى زالت بفعل السنين .

وكذلك الحال فى الدراما الاغريقية . وعندما نقرأ المسرحيات فاننا نتخيل شيئاً بارداً وقاطعاً عما كانت عليه المسرحيات فى أيامها الأولى لأن عنصر البانتوميم مفقود . لقد كانت الكتابة أسبق الى الحفظ لقدم

اختراعها ولكن البانتوميم لم يكتب له ذلك الحظ حتى ظهرت السينما الصامتة على حد تعبير بعض خبراء المسرح ٠

ان الذى لا شك فيه أن كثيراً من التكنيك كان قد أتقن على يد الاغريق ٠ وقد وصل الينا هذا التكنيك بشكل ما بالتدريج ٠ فليس الاقنعة كى تمثل لنا انماطاً من الشخصيات لا تزال موجودة حتى الآن يمكن مشاهدتها فى تصور تجميلى ستايلايزى (مبالغ فيه) ويستخدمه البهلوانات وكثير من ممثلو الميم المحدثين « كالضرب بالمقرعة والوقوع على الأرض والخطأ فى معاملة الأصدقاء بالضرب دون قصد ... الخ ٠

لقد قدم ممثلو البانتوميم مسرحيات ساخرة من العادات والسياسيين وغيرهم ٠

ولم يكن البانتوميم الأغريقى قاصراً على العروض المسرحية والمسرحيين ولكن ثمة رقصات بانتوميمية كان يعرضها الجنود وليس فقط فى شكل ترفيه أو تسلية ولكن كانت بمثابة تدريب للجنود للحفاظ على ضبط واتزان الجسم والنظام وذلك منذ آلاف السنين ٠

وكان كثير من ممثلى البانتوميم يعملون فى مجال الاحتراف ٠ كان منهم المغنون والمهرجون والسحرة والراقصون ٠ وكانوا يعملون فى أى مكان يتجمع فيه الناس وكانوا يقدمون عروضهم فى القرى والمدن والمسارح ٠ وبعد انهيار اثينا سياسيا وعسكريا طاف هؤلاء بأنحاء أوربا حاملين معهم تصور المسرح الأغريقى أو بمعنى آخر تقليد الحياة بقصد نقل الأفكار وانتهى بهم المطاف للوصول الى روما .. ؟

ــ البانتوميم فى روما

على الرغم من اختراع الاغريق لحركة الجسم كوسيلة اتصال Means of Body Movement لم يكن ممثلو البانتوميم عندهم يؤدون فى صمت كامل اذ لم تخل عروضهم من الغناء والحوار ٠ اما العرض الصامت كلية فقد اخترع فى روما (٦٢) ٠

وصلت الكوميديا والتراجيديا الأغريقية الى روما ٢٤٠ ق٠م٠ على يد ليفيوس اندروينكوس Livius Andronicus القادم من تارنوم Tarentum وهذا حسب ما وصل الينا من بعض المؤرخين ولو أنه

من المحتمل أنه كان فى روما بعض الممثلين الاغـريق محدودى الشـهرة وذلك فى فترة سابقة على هذا التاريخ ، ويرجع تقليد البانتـوميم الى ليفيوس اندرونيكوس نفسه الذى احتبس صوته ذات يوم بينما كـان يؤدى وأمام حماس جمهوره الرومانى فى ذلك العرض أكمل ليفيوس بقيه العرض بالتعبير الصامت Pantomime ولما كان قد لاحظ شغف الجمهور لعرضه الصامت أكثر من حماسه لعرضه الناطق فقد راح يقدم عروضاً بالصمت بلا كلام او حوار على الاطلاق .

وهكذا ولد أسلوب من أساليب العرض المسرحى أصبح اكثر جاذبية فى روما وأعطى هذا النمط من العـروض اسم بانتوميـم وهى تسمية رومانية نسبة الى روما ٠ ومن المحتمل أن يكون الاسم من صـنع الأغارقة الذين كانوا يعيشون فى روما آنذاك ٠

وهكذا أصبح الرومان متيمون بالبانتوميم . على أنـه فى مجـال الدراما المكتوبة فقد قدموا القليل واعتمدوا كثيراً على الارتجال الاغريقى ولكن البانوميم كان ملائما لهم تماما . وفى القرون القليلة التالية برز فى روما آلاف المهرة والذين مثـلوا ادوار الالهـة والالهات ، وجهـود هرقل وحب فينوس وقصة الرسول الى الالهة قصة مولد جوبيتر أبو الآلهـة جميعاً . وقد ركز بعض ممثلى البانتوميم على الكوميديا وانتقدوا بعض الشئون المحلية وحتى الآلهة والالهات لم يسلموا من السخرية .

ولم يكتف الرومان باستخدام الميثولوجيا الأغريقية كقاعدة لمعظم حبكات عروضهم البانتوميمية ولكنهم أيضاً استعانوا بتقليد استخدام الاقنعة الأغريقية .

ولقد أضافوا تعديلا واحدا مع كل ما حـدث فبينما كانت أقنعـة الأغريق تشتمل على تصميم بوق لتكبير صوت Amplifying the voice تخلص الرومـان من هـذا التصميم نظراً لخـلو العروض البانتوميمية من الكلام فجاءت أقنعتهم (أقنعة الرومان) خلوا من هذه الأبواق وعلى العكس كانت أفواه الأقنعـة ٠

كان ممثلو البانتوميم يملكـون مهـارات فنية Technical Skill حتى أنهم عندما كانوا يمثلون عروض المصارعـة أو الملاكمة كانت الجماهير تفضل مشاهدتهم على مشاهـدة المـلاكمة أو المصارعـة الحقيقية ٠ ويحكى أن ممثل بانتوميم قدم قصة اله الحرب « مارس » مـع الالهة « فينوس » وكان الممثل يؤدى جميع الأدوار حتى قيل عنه صحيح انه يمتلك جسداً واحداً ولكنه يمتلك عدة أرواح ٠

ولقد قيل أيضاً على لسان الساخر لوسيان Lucian ان فنان الميم لا بد أن يتمتع بقوة هرقل وليونة فينوس .

The Strength of Hercules, but the Softness of Venus

ولا بد أن يعرف تاريخ العالم منذ بداية الخليقة حتى وقتنا الحاضر ، ولا بد أن يكون ذو خبرة تمكنه من تقمص ما يجرى على المسرح من بانتوميم كمن يشاهد نفسه فى مرآة صحيح أن فنان الميم لا يتحدث ولكن جمهوره يستطيع أن يسمعه من خلال يداه التى تتحول الى السنة .

ولقد كان لدى الرومان ممثلات ميم بنفس الكفاءة التى عليها الرجال . كان منهم فتيات من مختلف الأعمار . ومن أغرب ما نسمعه عن ممثلة ميم ظلت تعمل حتى بلغت من العمر مائة وأربعة أعوام .

ومن المحتمل ان ممثلى الميم الرومان كانوا من المهارة بحيث استطاعوا تطوير هذا الفن باضافات تعتبر شديدة الاصالة عندهم . فقد كان الميم تظاهرا لمهاراتهم واستعراضاتهم التى لم يسبق لها مثيل . وأصبح الجمهور عندهم ذا اهتمامات خاصة بالشخصيات والأفكار فكثيراً ما كانت تقلد شجارات وصراعات دموية فى الشوارع بين المعجبين لبعض الممثلين المحبوبين ذوى الشهرة . حتى أن قيصر روما لم يستطع ايقاف تلك التظاهرات . ولقد اهتم الممثلون الميميون بالاعجاب الشعبى Populer Acclaim وفضلوه على عروض الأفكار .

وعلى الرغم من أن الرومان جعلوا من الميميون (٦٣) Mimes عبيداً فان اباطرة الرومان كانوا من المعجبين بالبانتوميم حتى أن بعضهم شارك فى بعض العروض وقد ظهرالامبراطور « كاليجولا » شبه عار كى يعطى الفرصة لشعبه أن يعبر عن اعجابه بالامبراطور . ومع مرور الزمن أصبحت الامبراطورية غنية واتسعت عروض البانتوميم اتساعاً شعبياً ، واختفت ظاهرة تقليد الحياة واعتمدت العروض على انماط شعبية استعراضية ، معارك فرسان ، تدريب أسود ، لعب بالنار ، واعدام حقيقى يتم فى بعض الأحيان .

وبينما كانت العروض الشكلية آخذة فى النمو الى انماطها الشعبية العريضة ظهرت مجموعات صغيرة من الميميون تقدم فى اطار التقليد الساخر والتهريجى ، اعمالا بأسلوب الساتر Satyr الاغريقى وتناولت سخريتهم كل شىء حتى المسيحية ذاتها . وقد أدت هذه

الظواهر الأخيرة وغيرها من الظواهر الشعبيــة الاستعراضيــة الى خلافات مع قيادات الكنيسة حيث هاجمها بعضهم بشدة وكان لابد من تواجد وجهة نظر متسامحة لكل ما كان يجرى للحفاظ عليها ، بغض النظر عن مشاهد السخرية والاحتفالات اللادينية .

واذا كان يعزى اختفاء عروض البانتوميم الى الكنيســة فى القرنين الخامس والسادس الميلادى فان الأكثر احتمالا هو أن سقوط المسرح كان نتيجة لسقوط الامبراطورية الرومانية وهناك بعض من يقولون ان اختفاء المسرح كان بسبب قسوته وتحرره ، وأكثر هذه الأقوال وردت فى أكثر كتب تاريخ المسرح (٦٤) .

والمسرح الرومانى على مستوى البانتوميم كان يحتاج مجتمعــاً ثرياً قادراً على دعم هذا الفن بتشييد دور العــرض الملائمة له ولـكن بعد سقوط الامبراطورية لم تعد تبنى مثل هذه الدور كما لم تعد هناك صيانة للدور الموجودة بالفعل .

وعلى الرغم من قلة عروض المعــارك الفروسـية الاغريقيــة على المسارح الرومانية ، فقد استمر الميميون والمشعوذون يقدمون عروضاً لأية جماهير تجمعها المصادفة . ولما كانت المآسى تفيض بالعالم الحقيقى، فقد كان ممثلو الكوميديا الصــامتة بملابسهم الملونة والمرقعــة يمثــلون سلعة كثيرة الطلب .

ـ ترفيــــه العصــــور الوسطى ـ

عنــدما قســم الامبــراطور الرومانى ديوقلتيــان Diocletian الامبراطورية الرومانية الى الامبراطــورية الغــربية والامبــراطورية الشرقية كان فكره قاصرا حين ظــن أنه بذلــك يخــلق بيتاً للبانتوميم الرومانى . وأصبحت بيزنطة Byzantium عاصمة الامبراطورية الشرقية والتى كانت معــروفة « بالكونستنتنويل » Constantinople واخيراً « استنبول » أصبحت مخزنا للثقافة الاغريقية والرومانية بعد « روما » ذاتها . وقد كشفت بيزنطة عن أصالة فن البانتوميم فقــد كان معظــم الميميون من العبيد ، خاصة وان الكنيسة أيضاً فى روما لم تعتمــده . وعلى الرغم من استمرار المعارضة لهذا الفن فقد أصــبح جــزءاً من الكنيسة الشرقية وفى القرن الثامن الميلادى كتب اجناتيوس Ignatius شماس كنيسة اياصوفيا مسرحية تحكى قصة آدم وحواء . وعلى الرغم

من أن المسرحية كانت تشتمل على بعض الكلام المنطوق فقد كانت تؤدى من الكواليس بمعرفة أحد خبراء الالقاء أما الفعل والحركة فكانت تؤديان بأسلوب البانتوميم ؟ وقد خصص ملقن للايقاع الزمنى بين حركة البانتوميم والكلام المنطوق وكانت فى يد الملقن مفاتيح الحركة والأداء الصوتى .

وبينما استطاع المسرح ان يحيا بطريقة غير مستقرة Precarious فى الامبراطورية البيزنطية فان العروض المسرحية فى بقية أوروبا خفضت الى مستوى محدود اذا قيس بما سبق ذلك من عروض . وعاد الميميون الجائلون يطوفون أنحاء البلاد الى حيث تجمعات الجماهير فى الشوارع والملاهى والقلاع وفى بعض الأحيان فى الأديرة والكنائس .

وكذلك انقسمت مظاهر الترفيه بين الميميون الى قسمين الأوربيون فى الشمال ساهموا فى التجوال بمصاحبة الموسيقا ثم أهل الجنوب الأغلبية الذين مزجوا البانتوميم بالرقص وظواهر مرئية أخرى . ولقد كان الأول موجها للأذن والثانى موجها للعين .

وظلت الكنيسة معارضة لمحترفى الترقية ، وخاصة أن الاتهام وجه أساساً للمحترفين الميميون اكثر من اتهام المغنيStralling Ministrels الرواة

وقد اتصفت هذه الفترة بقلة النصوص الأدبية المكتوبة أما معظم الأدب فكان عند الممثلين من ناقلى القول لا أكثر .

وعلى الرغم من قلة الوصف المكتوب لعروض البانتوميم خلال العصور الوسطى . وهناك رسوماً وتصاويراً Painting للميميون أو الشعراء المرتحلين Jongleures كما عرفوا فيما بعد . ولقد استمرت الألوان المتعددة لملابس الميميون الرومان فى العصور الوسطى كعلامات مميزة للشعراء المرتحلين . وكما احتفظت الملابس بسماتها وألوانها الرومانية كذلك احتفظ الميميون فى العصور الوسطى بأسلوب الرومان فى العرض وان كان على مستوى أقل . ولكن الميميون لم يؤدوا قصصاً من الميثولوجيا الاغريقية ، والا لو فعلوا فما كان لأحد أن يفهم . ومن المحتمل أن يكونوا قد قدموا أحداثاً محلية Local Events على شيء من الأهمية وفى بعض الحالات كانوا يقلدون الحيوانات .

ومن ملامح المغنيين المرتحلين خاصة ببيئتهم أو خاصة بزيهم فى احتفال عجيب يعرف باسم « عيد الأغبياء » Feast of the fools وبنظرة على بعض صور المغنيين المرتحليين فى العصور الوسطى أو الأغنياء كما كان يطلق عليهم أحيانا سوف نلاحظ أن كثيرا منهم ارتدى شعراً مستعاراً Headdress يشبه قلنوة الراهب مزودة بأذنى حمار .

وفى أزمنة العصور الوسطى كانت الكنيسة تعتقد أن خدمات الدراما والمواكب الاحتفالية كافية لارضاء العاملين بالمسرح على الرغم من غياب عنصر الكوميديا الساخرة . Satirical Comedy التى كانت بمثابة رضاء نفسياً أساسياً للمؤدى . وقد برهنت هذه الحاجة أهميتها حين عمد بعض رجال الدين الصغار وغيرهم الى استخدام شكل خدمات دينية هزلية تحولت فيه بعض الاحتفالات الجميلة والرزينة الى مواكب من الأغبياء التى قلبت العروض رأساً على عقب . فقد استخدمت الأحذية القديمة تعبيراً عن السخط . والأغنيات المشاغبة، كما استخدمت الباروكات . وتمثلت ذروة الاحتفال فى احضار حمار الى داخل الكنيسة .

ومثل هذه العروض لم يرض عنها رجال الكنيسة . وكان من الصعب اخراجهم بالقوة ولكن مع مرور الوقت استمر عيد الأغبياء بعيدا عن الكنيسة واتخذ مقراً له بالشوارع والأسواق . وأخيراً اختفت تدريجياً تلك العادة ولم يبق منها سوى ألوان الملابس التى يرتديها الأغبياء كما جاء فى سجلات الفنانين نقلا عن بعض المراجع . وجدير بنا أن نذكر أن بعض هؤلاء الأغبياء كانوا يبحثون عن تأمين حياتهم فأصبحوا ممثلين عند الملوك والأمراء والنبلاء . وبالاضافة الى البهلوانية والبانتوميم والغناء فقد خدم بعض الأغبياء أغبياء البلاط ـ أسيادهم فى الحرب . ولقد استخدمت مهارات هؤلاء كحافز لجنود فرسان اللوردات . كما استخدم بعض هؤلاء الأغبياء فى معارك حقيقية .

وفى انجلترا احتضن هنرى الثامن مجموعة من أغبياء البلاط وكذلك فعلت اليزابيث الأولى . ويحكى انه كان لجيمس الأول غبى فى البلاط قزماً يدعى « جيفرى هدسن » Jeffry Hudson والذى كان محارباً بالرغم من صغر سنه وذات يوم تحدى أحد النبلاء فى منازله وظن النبيل أن الأمر كان مزحة فحمل مسدس ماء بينما حمل جيفرى مسدساً حقيقياً وانتهى الأمر بمصرع النبيل .

وبلاط الأغبياء يحيا اليوم فقط فى مسرحيات شكسبير وفن العصور الوسطى . ويجب الا ننسى أنه رغم سعى الأغبياء الى العمل فى بلاط النبلاء والملوك فى العصور الوسطى الا أن عملهم لم يكن يستمر طويـلا وبينما كان الأغبياء مشغولين بالترفيه عن النبلاء كان هناك ترفيه لعامة الناس أخذ ينمـو بمسـاعدة مصادر غير متوقعـة « الكنيسـة ورجال الـدين » .

— مسرحيـات الأسرار Mystery Plays

— المسرحيـات الأخلاقية Morality Plays

ابتداء من القرن العاشر الميلادى

فى القرن العاشر الميلادى حدث شىء فريد . فالكنيسة التى كانت تعارض تقليد الحياة بدأت تستخدم نوعا من المسرح فكانت تقوم بعملية مسرحة قصص من الانجيـل Bible لعامة الناس الذين لا يعرفون القراءة . وفى البداية كانت هذه المسرحيات مختصرة وقدمت داخـل الكنيسة .

أما المسرحيات التى تضمنت قصص العهد القديم وقصص العهد الجـديدة فقـد بدأت تتسـع فى أكثـر من اتجـاه . فثمة اتجـاه امتـد ليتضـمن ما عـرف بمسرحيـات المعجـزات Miracle plays أما روايات الأسرار Mystery Plays فكانت تتعـامل مـع حياة القديسيين . وأما المسرحيات الأخلاقية Morelities فقد تعاملت مباشرة مع مشاكل الرجل العادى Common man وعلاقته بالمعـانى المجردة Abstract qualities مثـل الايمـان والأمل والجهـل والحب . وفى الاتجاه الآخر وهو شىء لم يكن متوقعاً من الكنيسة بدأت مسرحيات الاسرار تتسع لتدخـل فى اطـار الكوميديـا والبانتـوميم والاستعراض بالازياء والاقنعة والمنصات والديكور .

وسرعان ما تكشفت لممثلى « الأسرار » انـه على الرغـم من الاعجاب بالفضيلة الا أن تقليدها كان بطيئاً Dull ولهذا عمدوا الى اظهار « هرود Herod والرعاة الثلاثة » فى مشاهد ميلاد المسيح — أما « نوح » وزوجته وكثير غير ذلك من شخصيات الانجيـل فى مشـاهد الكوميديا . ولعل منظر الجحيم كان شـعبياً للغـاية فى ذلك الوقت . أما الشياطين فى كامل ملابسهم واقنعتهم المخيفة فيخرجون من بـاب

الجحيم فى هيئة مزركشة ويأتون بحركات بهلوانية على المسرح وسط الجمهور .

وهناك بعض الشك أن الميميين المحترفين افترضوا مساعداتهم لهذا المسرح الوليد . ولكن هناك سجلات بأجور الميميين المحترفين لقاء مساعداتهم بالمشاركة فى عروض الهواة الكبيرة لمسرحيات الأسرار والأخلاق . وكان هذا أمراً طبيعياً طالما أن العروض تطلبت مهارة فى البانتوميم . ومعروف أن فن البانتوميم ليس من السهل تعلمه الا فى حدود تعليمات مباشرة . وكان هؤلاء مسئولون عن مشاهد الاستراحات الكوميدية تلك التى اعتادوا عرضها فى الأسواق .

وسرعان ما تخلت الكنيسة عن دخولها فى مجال المسرح وتحركت العروض خارج الكنيسة والأسواق وأصبحت بعيدة عن مراقبة الكنيسة . ففى أوربا أصبحت مسئولية العرض من اختصاص المدن Towns والنقابات فى انجلترا . وكانت أشبه شىء باتحادات العمال حالياً . كما تخصصت كل نقابة أو اتحاد فى تقديم مشهد معين مختلف عما تقدمه النقابات الأخرى . وكانت تلك المشاهد تقدم على عربات تتحرك من مكان الى آخر بحيث يعاد المشهد فى كل مدينة .

وجدير بالملاحظة أن مسرحيات القرن العاشر الى القرن الخامس عشر على الرغم من أنها كانت خليطا من عقدة رفيعة فى قالب كوميدى هابط ، فقد ساعدت على احياء الأغريق للبانتوميم كوسيلة لرواية قصة ونقل أفكار أثناء الترفيه عن أى جمهور .

وفى القرن الخامس عشر . عندما سقطت كونستانتيبول فى يد الأتراك هرب الميمون البيزنطيون من المدينة الى أوربا . وفى ايطاليا وصل مزيج من المسرح الدينى والبانتوميم البيزنطى والمغنون المرتحلون وابتدعوا شكلا جديداً من المسرح هو « الكوميديا دى اللارتى » أى الكوميديا المرتجلة .

الكوميديا المرتجلة

الكوميديا المرتجلة Commedia Dell-Arte أو كوميديا المهنة Comedy of the Profession بمعنى انها كوميديا الفرق الجديدة التى نشأت فى شمال ايطاليا فى منتصف القرن ١٦ كوميديا مميزة عن سابقتها من أصحاب الجنتلة من الهواة Gentelmanly Dilletantes .

أما الكوميديا دى لارتى أو الكوميديا المرتجلة فقد نشــأت أول ما نشــأت فى مســارح العشــش Rooth Stages وكانت سهلــة الحمل والتركيب عندما تحط الفرق التمثيلية ترحالها فى اى وقت وفى اى مكــان .

كذلك تعرف الكوميديا المرتجلة على انها مسرح ممثلين اكثر منهــا مسرح مؤلفين .

وكانت عقدة المسرحية أو خطها الدرامى بسيط عادة ونادرا ما يكتب الا فى خطوط عريضة ومكثفة Base outline

أما الممثلون فقد ركز كل منهم وتخصص فى أداء شخصية طــوال احترافه كشخصية مخزنية Stock ويتم اداؤها بالحوار المرتجل والبانتوميم بما يتفق والمواقف المطلوبة للعقدة .

أما الخط المبدئى للعقدة فيتم عادة خارج المسرح مع الممثلين قبل الظهور على خشبة المسرح .

وهذا لا شك أتاح فرصة كبيرة للممثلين للتلقائية والاحساس ، لصالح العرض على الرغم من انه لم يحدث قط أن تشابه عرض واحد مرتين متتاليين .

وهذا الأسلوب كان مناسباً للكوميديا دون التراجيديا . والكوميديا الجيدة عادة هى التى يتم فيها توريط الجمهور كمشاهد فى العرض أما التوقيت فهو عامل هام جداً فى الكوميديا ويدرك ميزانه الممثــل مــع الجمهور . والممثل المرتجل حين يؤدى انما يلعب مع الجمهور . وهــذا المنهج وان كان ينطبق على كافة توعيــات الأداء التمثيلى الا انه شديد الخصوصية فى الأداء الكوميدى .

ومن العروض التقليدية عند الايطاليين الرومانسية المعروفة بين « ارليكنــو Arlechino وكولومبين Columbine أما بنطلون Pantalone « والد كولامبينا فيحاول هو وصديقه دوتوريه Dottore الايقـــاع بهــا لتتــزوج من « كابيتـــانو » Capitano ولكن أرلكينو وصديقه « يدرولينو » Pedrolino يخـــدعانهما بالتـــالى . وتزداد الأمور تعقيداً بما تدخله الشخصيات الأخرى من السخريـــة بسلــوك واخلاقيات بعض المدن والمناطق الريفية والبلاد .

ان شخصية « أرلكينو » هو نفس الشخصيــة المعــروفة لدى الفرنسيين باسم « هارلكوين Harlequin وهو شخصية غبيــة شخصية الخادم المراوغ أما ملبسه فمتعدد الألوان منقول عن البانتوميم

الرومانى وكان من عادته ان يرتدى قناعاً نصفياً أسود اللــون وكان يتميز بأسلوب حيوى شديدة المرونة فى الحركة اشبه شىء بالكــرة فى حركتها تماماً كشخصية الشيطان فى مسرحيات الأسرار فى العصــور الوسطى .

وبشكل ما كان هارلكوين ســاحراً وكان عــادة يحمــل عصــا السحر فى يده والتى كان يأتى بها بالمعجــزات . ومن أشــهر ممثلى الكوميديا دى لارتى ممثل يدعى « دومنيك Dominique وكان مقرباً للملك لويس السادس عشر ملك فرنسا . وتطورت على يديه شخصية هارلكوين لتتميز بلطفها وتعتبر السمات التى أضافها دومنيك لشخصية هارلكوين هى الأساس لكل التصورات الحديثة لهذه الشخصية .

وثمة شخصية اخرى على جانب كبير من الأهمية فى حياة الكوميديا المرتجــلة شــخصية « بدرولينــو » Pedrolino أو « باجلياكو » Pagliacco وكان أحدالشخصيات الرئيسية فى الكوميديا المرتجلة وهو شخصية خادم أيضاً وسماتها الذكاء الاجتماعى والشطــارة وتحقــق التضاد أو التوازن لشخصية ارلكينو وهو فى فرنسا يعرف باسم بيروه Pierrooo وقد جعل من الشخصية خلوداً لا نظير له ممثل فرنسى يــدعى ديبــوروه Debureau وفى انجلترا أيضاً عرف بالبهلوان ، شخصية نطاطه مثل ارلكينو صورها ممثل خالد عظيم يدعى «جريمالدى» Grimaldi وعاشت شخصية البهلوان فى السيرك فى ربوع أوروبا . وكان له وجود فى عروض الأوبرا والباليه .

وتعتبر شخصية كولامبين هى الشخصيــة النســائية المقــابلة لهارلكوين وكان يمثل الجانب الرومانسى فى عروضه الكوميديا المرتجلة . وهى كأى شخصية جادة فى تلك العــروض لم تكن تلبس قنــاعاً وذلك أن معظم شخصيات الكوميديا والتى تدخل تحت مصــطلح « زانى » Zanni وهــو « مصــطلح ايطــالى » كانت ترتدى اقنعــة . ومن الشخصيات المشهورة فى اطار الكوميديا المرتجلة شخصــية الأحــدب ذو الأنف الخطافية والقناع الأسود الذى هو مزيج من الغباء والمكــر والحب وهو شخصية لازالت الى اليــوم تقــدم بالبانتوميم فى المسرح الانجليزى وان كان يقدم أحياناً بالكلام كاتجاه حديث وان كان لا يضيف شيئاً الى الشخصية وهو معروف فى المسرح الانجليزى باسم « بانش » Punch اى المطرقة (وهناك مجلة بهذا الاسم فى بريطانيا) وكان لهــا تقليد مماثل فى مصر فى الأربعينيات .

أما بنطلون أو الرائع كما كانوا يسمونه فكان شخصية عجوز وأحيانا يبدو طفلا نهماً غبياً فى تصرفاته وكان شخصية مقنعة وملتحية ويحقق معه التوازن دوتوريه Dottore وكانت شخصيته مزدوجة الوظيفة فهو أحيانا دكتور فى القانون واحيانا أخرى دكتور طب يتحدث بعبارات لاتينية طويلة غير مفهومة لأحد من زملائه الشخصيات الأخرى أو من الجمهور .

وشخصية كابيتانو Capitano كانت لها أسماء متعددة أشهرها اسم سكاراموش Scaramuccia وكانت شخصية المفتخر المتبجح ويعتقد أن هذه الشخصية من مخلفات الشخصيات الكوميدية منذ عهد الكاتب الرومانى « بلوتس » « Plautus »

وهناك مئات من الشخصيات المخزنية Stock Characters التى اخترعت وقت انتشار الكوميديا المرتجلة واحيانا كانت الشخصية المرتجلة تستمر فقط مع الممثل الذى ابتدعها ولكن بعضها مثل شخصية هارلكوين مازالت حتى وقتنا الحاضر .

وكان لبعض الممثلين شهرة عظيمة من شخصياتهم وسماتها مما ادى الى تحليهم بتلك الشخصيات والسمات فى حياتهم العامة . ومع ذلك لم تكن حياة ممثل الكوميديا المرتجلة أمراً سهلا . لقد كان من الصعب تطوير مهارة الممثل فى البانتوميم وفى الكلام وعلى طريقة الارتجال مما يزيد الأمر صعوبة فى تعامل الممثل المرتجل مع زملائه الممثلين الذين يرتجلون بالمثل . يضاف لذلك ما اعتاده بعض النبلاء من اقتحام رحبة التمثيل واشتراكهم فى الأداء المرتجل بطريق الصدفة ودون اتقان .

وعلاوة على ذلك ما اعتاده العامة فى الأسواق الذين كانوا يحملون الطماطم وغيرها من الخضروات يقذفون بها الممثلين اذا لم يرق لهم اداؤهم الكوميدى .

ولكن لا يغيب عن الذهن ان الممثلين كانوا أيضاً عن حذر من كل أنواع الصدف . فكانوا يضعون فى حسبانهم كل التوقعات ولذا كان بعضهم فى حالة استعداد ببعض الأحاديث المخزونة التى يمكن استخدامها فى عقدة المسرحية اذ لزم الأمر . وكان الممثل يعرف التوقيت المناسب الذى يستطيع فيه الأداء الصامت البانتوميمى وهذا يعد بمثابة روتين معروف للممثل وهذا الروتين يعرف بمصطلح «لازى» Lazzi كأن يقذف الممثل الى فمه كفه المملوء بالكرنب او الفراولة أو أن يصيد ذبابة ولا يتورع عن اكلها ويتلذذ بها كذلك كان للممثلين روتين آخر للتعبير عن الخوف والغضب والأسف .

ان الكوميديا دى لارتى أو الكوميديا المرتجلة اثرت على المسرح وأمدته بحياة جديدة أثرت على حرفية الأداء التمثيلى حتى يومنا هذا . وهى وان كانت لم تقدم مسرحيات عظيمة الا أنها لا شك أثرت على كثير من مؤلفى المسرح على سبيل المثال « موليير » فرنسا العظيم وكان قد تدرب فى فرقة للكوميديا المرتجلة ولا زالت مسرحياته تمثل الى اليوم فى جميع أنحاء العالم . ولما وصل ممثلو الكوميديا المرتجلة الى انجلترا ، كان لهم تأثير ملحوظ على شكسبير ، كما انه بدوره أحدث تأثيراً كبيراً على فن الكوميديا المرتجلة .

البانتوميم الانجليزى

هناك تسجيلات عن قدوم ممثلى الكوميديا المرتجلة الايطاليين الى لندن عام ١٥٧٢ وقبل عام ١٥٤ وقد حقق هؤلاء شعبية أدانتها سلطات الكنيسة .

وقد كان شكسبير شاهد هذه الكوميديا المرتجلة وتأثر بها وهناك شواهد بكثير من شخصياته فى المسرحيات الكوميدية مثل شخصية « بارولز » Parolles فى « كل ما هو حسن ينتهى نهاية حسنة » All's Well that Ends Wall فهو شخصية كابينانو المعروفة فى الكوميديا دى لارتى كذلك توجد شواهد فى كثير من المواقف كما فى حديث سبعة عهود للانسان فى مسرحية « كما تهوى As you like it » التى يشير فيها « جاك » Jacque الى شخصية بنطلون .

ولكن الاستعمال العظيم للغة الانجليزية بواسطة شكسبير ومعاصروه جعلت من حوار الكوميديا المرتجلة شيئا فظا . وهكذا كفت الكوميديا المرتجلة فى انجلترا عن الكلام وأصبحت تعبيراً خالصاً « تعبير بانتوميمى » ولم يكن باستطاعة شكسبير أو أى مؤلف مسرحى آخر أن يخترع عقدة أو قصة غير عادية مثل قصة الكوميديا الانجليزية منذ ذلك الحين .

وعلى مدى زمن طويل وبعد سلسلة خطوات صغيرة أصبحت الكوميديا المرتجلة غريبة وعرفت بالبانتوميم الانجليزى . نقول غريبة لأنها أصبحت مزيجا من الكوميديا المرتجلة المطعمة بقصص خيالى فى قالب حوار شعرى وديكورات غنية ومواكب وكوميديا الصفع Slapstick والكوميديا الموسيقية وصناديق الحيل trick boxes والايهام . وشارك هارلكوين وكولامبين وبنطلون وسكارابوش فى

شـــخصيات « الأوزة الأم » و « الملـــكة الجنية » و « دكتور فاوتس » وطار الممثلون عبر صالة الجمهور وفوق رؤوسهم . وفى أحد عـــروض البانتوميم قام بدور ريتشارد الثالث مهــرج · وباختصار كان باستطاعة البانتوميم الانجليزى أن يتضمن أى شىء ولا زال باستطاعته .

والبانتوميم الانجليزى فى معظم سماته الشكلية يتألف من قصـــة غنية بمسرحه من قصص الفولكلور أو قصص الجان أو حكايات الأطفال والتى تنتهى عادة بمشهد تحول تقدم فيه شخصيات الكوميديا المرتجلـــة والتى تمثل كوميديا الصفع ذات الضوضاء ولكن دون كلمات ولو أنـــك تصورت عرضاً « لبيتربان Peter Pan يتحـــــوله فى منتصـــــفه الى كوميديا « ماك كوب » Mack Cop مع مشهد المعاكسة سيكون لديك فكرة عما كان عليه البانتوميم الانجليزى فى القرن التاسع عشـر · علاوة على أن البانتوميم فى الحقبة الأخيرة من نفس القرن كان قد تطورت الى شكل آخر موقعه فى الداخل .

ان عديداً من العناوين التى تضطلع بها بعض عروض البانتوميـــم لتدل على التنويعات المبهرة لتلك العروض :

- هارلكوين وليم تل ·
- هارلكوين والأوزة الأم ·
- هارلكوين وعالم الزهـــور ·
- هارلكوين والآلة البخـــارية ·

وبعض عروض البانتوميم الانجليزى تغيرت فيها كلمة هارلكوين لتصبح « هارلكويناد » لتشمل شخصيات هارلكوين مهرج وبنطلون ولم يكن هناك متسع من الوقت فى هذه العروض لتقليد الحياة والسخريـــة منها كما كان يفعل الأسلاف فى الكوميديا المرتجلة . ولقد شغلوا أنفسهم (بحيل ميكانيكية أو القفز من النوافذ) والدخول والخروج من الأبواب السرية والظهور والاختفاء وكلها حركات رياضية لم تمكنهم من غير ذلك من افانين الأداء . وكانت (النكتة السائدة فى ذلك الوقـــت فى بعض عروض البانتوميم ان بعض الممثلين لم يتقابلوا أبداً مع بعضهم البعض ، فبينما يدخل الى أعلى المسرح بعضهم ينزل البعض الآخر فى حركـــة عكسية دون لقاء ومن المؤثرات المسرحية التى قللت من محاكاة الحياة العجـــائب الميكانيكيـــة المعـــروفة « بالتحـــولات » Tranformation » وتلك يتحول فيها شزلونج الى عربة يد بعجلة واحدة على سبيل المثال

هى حيلة تبدو كالعكاز فى تحولها المفاجىء . ولحسن الحظ لم ينقذ البانتوميم من عصمة الميكانيكية الجديدة بظهور بعض الممثلين العظام أمثال « جوزيف جريمالدى » الانجليزى وهو من أصل ايطالى وفى أيام جريمالدى كان الديكور الأساسى المعروض « هارليكويناد » يمثل شارعاً بصف من المحلات . وكان جريمالدى يعبر بالصمت عن دور المهرج الذى كان يساعد هارلكوين على الهرب مع ابنه بنطلون كولامبينه وفى نفس الوقت يقوم المهرج بسرقة بعض اللحم من محل الجزار بعد أن يقوم بدهان السلم بكمية من الزبد تتسبب فى زحلقة صاحب الجزارة هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى يشجع بنطلون والدكولامبين على مد يده اليه للسلام فيضع فيها بعضاً من السجق شديد السخونة وفى نفس الوقت يلقى بكلب الجزار فى ماكينة عمل السجق بينما يغادر وفى يده خيط محملا بالسجق .

وبانتوميم المهرج الذىابدعه جريمالدى نذلا خفيف الظل كان رائعاً لدرجة أن مجموعة هارلكويناد تجددت وحل محل الشخصيات الأخرى مهرجون ميمون على طريقة جريمالدى وبلغت شهرة جريمالدى الآفاق حتى أن مهرجى السيرك يطلق عليهم حتى الآن فى انجلترا « جويس » Joeys وهو اسم جريمالدى الأول .

وبعد جريمالدى هبط مستوى الكوميديا فى البانتوميم الانجليزى هبوطاً ملحوظا ولم يستطع ممثل آخر ان يقف معه على قدم المساواة . واصبحت عروض الهارلكويناد اكثر بهلوانية وعنفاً فى محاولة لملأ فراغ جريمالدى المتقاعد .

وفى الوقت الذى اضمحل فيه كيف الكوميديا ازدادت مسرحة البانتوميم تنميقاً وغنى ووصل هذا الفنى أوجهه فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر كما يشهد على ذلك مسرح « الدوورى ليـن » Drury Lane الشهير بلندن والذى استخدم فى أحد عروضه أكثر من أربعمائة ممثل على المسرح فى أحد المشاهد .

وكانت قطع الديكور شديدة الايحاء . فهذه قطعة من الديكور تمثل مكاناً مهجوراً وبمجرد حكه لمصباح علاء الدين يتحول المكان الى قصر يطل على بحيرة وامامه جسر يستقبل موكباً كامل الزينة والبهرجة (وكان بعض قطع الديكور كبير الحجم الأمر الذى دفع أوغسطس هاريس Augustus Haris فى بعض الأحيان الى هدم جدار المسرح حتى يجد لها مكاناً . كما أن بعض القطع لم يكن سهلا نقلها من مكان لآخر الا باستخدام عجلات كهربائية) .

وسرعان ما أحدثت هذه الديكورات الضخمة مللا عند الجمهور فلم يكن أبداً لتحل محل مشاكلة الحياة على المسرح .

وعلى الرغم من استمرار البانتوميم الانجليزى على المسرح خاصة فى أعياد الميلاد حتى الآن فلم يصل ابداً الى ديكورات هاريس كما لم تصل الى اختراعات جريمالدى الكوميدية العالية .

نماذج لعظمـــــاء ((الصمـــــت))

تعتبر كوميديات « ماك سنت » Mack Sennett من أبرز أعمال الكوميديا المرتجلة المتطورة شجع « سنت » الارتجـــال وحفـــز ممثليه على أسلوب التحدى فى العمل الفنى .

ولما كان الهدف من مثل هذه الأعمال هو بعث الجماهير عــلى الضحك فقد ساعدت عمليات المونتاج فى السينما على حفز المتفرجين على الضحك .

وكـــان لشـــارلى شـــابلن Charlie Chaplin وباســـتركيتون Buster Keaton وهانى لانجدن Heny Langdon فضـل السـبق فى صبغ الكوميديا السينمائية بطابع الفن .

واكتشف « ماك سنت » شارل شابلن عندما كان يعمـــل بأحـد اسكتشات لميوزيك هول الانجليزية فى انجلترا . وبعد قيامه بعدة أدوار فى كوميديات « سنت » بدأ يصنع عدداً من الشخصيات المخزنية وراح يغير من نظام ملابسه تحت الحاح أحد المنتجين المؤثرين فى حياته . وكان ممثلا فى الافلام الفرنسية . ومع كل ذلك استطاع شابلن أن يغير ملابسه العادية الى مجموعة من الخرق التى أصبحت سمة مألوفـــة للتنكر البانتوميمى على غير ما ورثه المسرح منذ عهود الاغريق والرومان لبس حذاء ذو مقاس كبير وبنطلوناً مهرولا ، ومعطفاً أنيقاً ولكنه مزقه . كان صورة من رجل يتصارع مع العالم . انه مبدع شخصية المتشرد كرمز للرجل العادى فى مواجهة العالم من الشر .

والشـــخصية الثانية هى » باســـتركيتون « Buster Keaton شخصية بانتوميمية اخرى عظيمة . بدأ حياته الفنية وهو طفل أحضره أبوه ــ وكان ممثلا كوميديا ــ ذات يوم الى المسرح حيث كان يعمـــل وجاء ظهوره متنكراً فى شكل قزم وفجأة قذفه به أبوه الى الجمهور .

ولم يكن يلجأ الى تقنينات قناع الوجه أو التعبير بتغيير قسماته ولكنه عمد الى التركيز على جسده باعتبار أن بانتوميم الجسد أكثر أهمية فى الكوميديا من التعبيرات بالوجه ·

هـذان العبقريان لوريل وهاردى Laurel & Hardy وهما من أضافا الكثير ليس فقط الى فن التعبير الصـامت وانما الى الكوميديا بصـفة عامة · لاحظ أن الجمهور لم يضحك من افعـال لوريل وهاردى فحسب ولكنـه كان يقـدر الاشارات والتلميحـات الذكية التى كانت تصـل اليه كانت تصل اليه كوجه من وجوه التعليق .

ان الممثـل العبقـرى جان لوى باروه Jean Louis Barrault يعتبر من تلامـذة « دوكـرما » Decroux الذى تعلم الميم فى مدرسة الفيـوه كولامبيـه · أما مارسـيل مارسـوه Marcel Marceau والذى صار أعظم ممثل صامت فى العالم فقدم عروضهبمفرده · وقـد استطاع بفنه أن يقنع جمهوره بأن أقدم شكل للمسرح هو أيضاً أحدث شكل على الاطلاق ·

ترى هل تحاول الأداء بالصمت كنت ممثلا أو غير ممثل ؟

ان الحركة أو الفعل من خلال جسم الانسان Bodily action كمـا لاحظهـا الممثـل الفـرنسى تالما Talma تعنى لغة ولكن فى شكل آخر كما سبق أن أوضحنا وهذه اللغة كأداة للتعبير والتوصيل بين الممثل والجمهور تتساوى ومرتبة الصوت والكلام .

والحركة أحياناً تفوق حدود التعبير الصوتى . ونحن فى حياتنـا العادية تبدو لنا الحركة الجسمانية أساسية فى التعبير اذ كثيرا ما يعبر الانسان عن قصده على ملامح وجهه وحركات رأسه ، ثم أخيراً يضيف تعبيرات مفصلة صوتيا .

وعلى المسرح يبدو الممثل تحت سيطرة بعض الالزام الخاص عند استعماله لأداتى التعبير : الفعل الجسمانى واللغة المنطـوقة وهـو بسبيل البحث عن الوضوح والحيوية . فالممثل يلجأ عادة الى عـين واذن المستمع . وهذا الممثل يصل الى مبتغاه عندما يربط كلا الصيغتين (صيغة العين وصيغة الاذن) وهما من وجهة نظر الوظيفة لا ينفصلان، ولكنهما من وجهة نظر تاكيد كلا منهما ينبغى أن يتناولهما الفحص بشكل مستقل ابتغاء اكتمال الفهم الشامل .

وعندمايلجأ الممثل الى التعبير البانتوميمى (الأداء الصامت) على المسرح وينبغى أن يكون شيئاً أكبر من الطبيعى ، وبمعنى آخر أكبر من الحياة Larger than life اما الاشارات والحركات الصغيرة التى تصدر عن جزء من الجسم بينما يظل الجزء الآخر من الجسم فى حالة استرخاء ، فانه من المحتم أن تظهر هذه الحركات بشكل واضح . لأنها اذا تركت فى حجمها الطبيعى فستكون عرضة لعدم الوصول الى الجمهور . لابد أن يصل التعبير الى الجمهـور حتى مـع أكثر الأسـاليب واقعيـة Representational وعلى الرغـم من ظهـور الممثـلين وكأنهـم فى حالة شديدة من الواقعية ـــ حالة من اللاوعى . الا أنهم سبق أن ركزوا على تلك الحالة فى مرحلة البروفات لتظهر بالصورة التى هم عليها عـلى المسرح .

ومن النماذج التقليدية المعتمدة فى مجال البانتوميم هناك نوعين من الملامح يستخدمهما الممثل فى رسم شخصياته وكلاهما مبالغ فيه :

الأول ـــ الشكل المتكرر للملامح التقليدية
Streotyped traditional signs
فمن السخرية وعند التفكير العميق تكون النظرة الى أعلى والكف مفتوح على الجبهة .

الثانى ـــ لا ملمح على الاطلاق ـــ نموذج للمواقف والارشـادات شديدة الطبيعية دون تمييز .

ان الأعمال المسرحية فى مراحلها المتقدمة قـدمت مجمـوعة من العلامات الحركية تجلت بها دراما العصور الوسطى داخـل وخـارج الكنيسة ، وكان معظمها تعبيرات بانتوميمية (تعبيرات حركية صعبة) . ومن أمثالها أيضاً ما كشفت عنه الكوميديا ديللارتى . وكل هذه العلامات تم تقنينها أكثر من تقنين الكلمات والعبارات . وكان من السهل على كافة مستويات الجماهير استيعاب كل ما تهدف اليه .

ولقد حاول الممثلون والمعلمون فى القرنين ١٧ ، ١٨ ثم القرن ١٩ خاصة تنظيم الأفعال الصامتة واكسابها شكلا عالمياً من خلال مستويات الأعمال الدرامية أو المسرحية على اختلافها وتخص بالاشارة المحاولات الجيـدة التى قـام بهـا فرانسـوا ديلسـارتى Francois Delsarte (١٨٧١ ـــ ١٨١١) الذى قام بتويب الاتجاهات الجسدية طبقاً لمجموعة كبيرة من المواقف النفسية والعاطفية والأهداف والمعانى ، وعلى سبيل

المثال : عند تصوير العنف Vehenense يكون ذلك بفتح القدمين مع التحميل على القدم الأمامى ورفع الكعب .

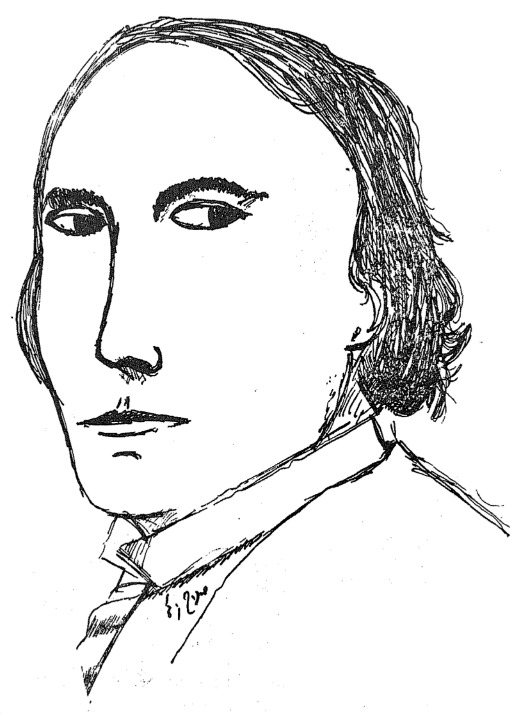
ولتصوير الاستخفاف Defiance يكون ذلك بمد الرأس الى الأمام مع فتح القدمين والتحميل على القدم الخلفية بينما القدم الأخرى ممتدة الى الأمام بشكل مائل . أما الأصابع فلكل منها وظيفته المنفصلة ، كما يوجد عدد تسع ثنيات لليد التى تشكل كرة محمولة على جذير ، وأما الجذع فله مناطق أخرى للتعبير وهكذا ..

ومن الغـــريب أن ناقداً مثـــل هنـــرى لويس Henery Lewis الذى هاجم متكررات وكليشهات القرن ١٩ عاد واعترف بأهمية الكثير من الأفعال الجسمانية لمباشرتها وعالميتها فى التعبير عـــن العـــواطف والمواقف المعبرة عن العقل والتى يكون من الغباء عدم الانتفاع بها . وبعض هذه الأفعـــال تبدو مظهرية وعامة لجميـــع العصـــور والأمـــاكن والشعوب ، وبعضها استخدم فى المسرح كما استخـــدم فى غيـــره من الفنون تعبيراً عن مواقف للعقل والروح واكتسبت قيماً شرعية ورمزية وتراثية .

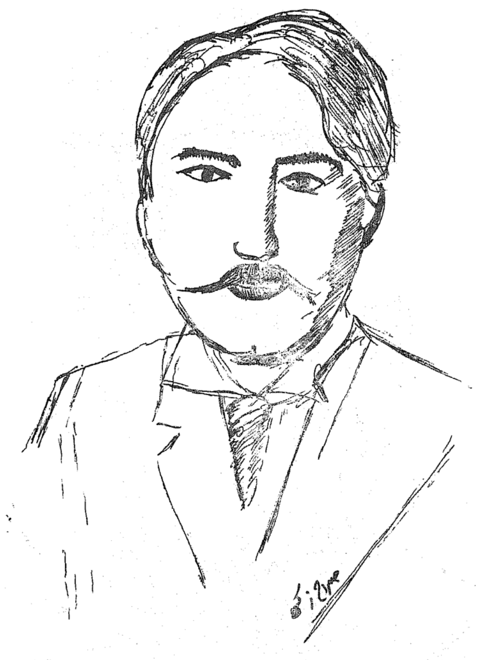
على أن قليلا من التعبيرات طبقت فى المسرح على مستوى الممثل والجمهور وشابها التغيير بفعل الزمن ولكن الجماهير لا زالت تعتبرها ضمن تقاليد المسرح .



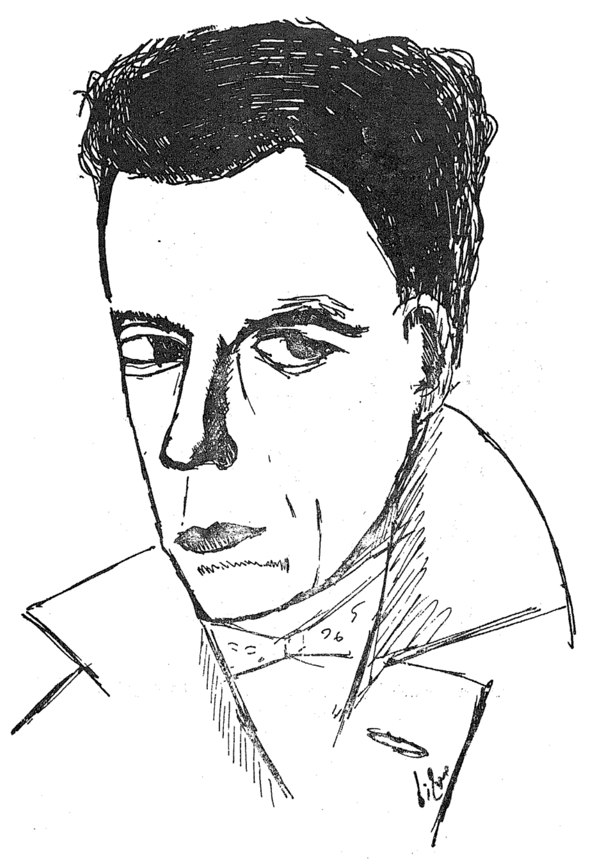
دافيد جاريك ·· أول ممثل بريطانى فى العصر الحديث يتجه بأدائه
أداء واقعيا ·



هنرى ارفنج ٠٠ من عمـــالقة الممثلين الانجليـــزى يتميـــز بأدائه الميـــلودرامى ٠



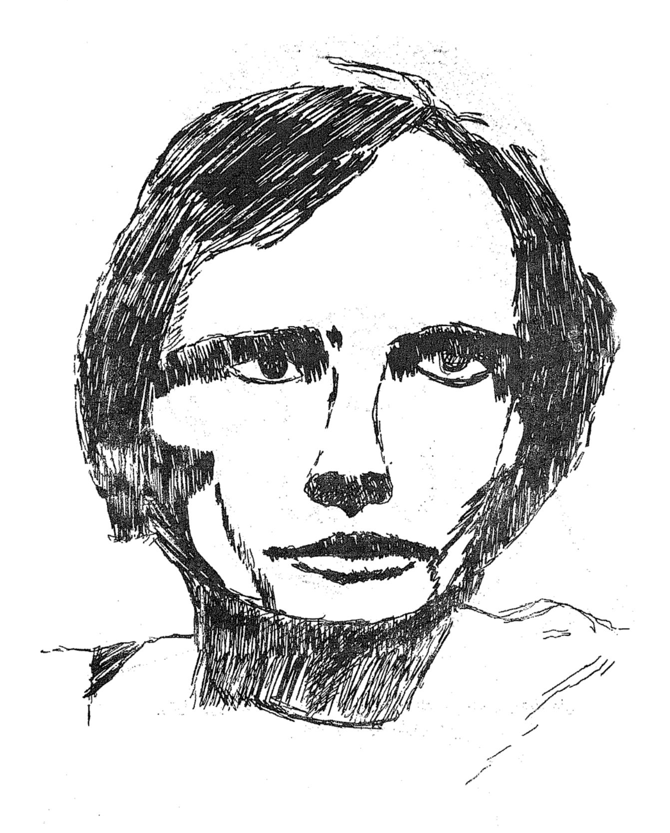
قنسطنتين استانسلافسكى صاحب تقنين منهج التمثيل فعلا جسمانيا
اولا وعاطفيا وعقليا .



فزيفولود ميرهولد .. مفجر نظـرية الفعل الجسمانى أداء وحركة.



برتولد بريشت .. صاحب نظرية الأداء التمثيلى الذى يعتمد على العقل بالدرجة الأولى .



انتونين آرتود .. على الممثل الذى يقلد الطبيعة بوسائل صناعية
أن يدرب نفسه على توظيف الحركة والاشارة طبقا لحسابات ايقاعية مختارة«

الهوامش :

١ ــ السينوجرافيا اليوم · ترجمة اكاديمية الفنون القاهرة ١٩٩٣ ·
فن السينوجرافيا · بقلم مارسيل فريد فون ، ص ٧ ·

٢ ــ جوردون كريج ــ مخرج ومصمم ديكور (١٨٦٩ ــ ١٩٤٧) ثائر على كل ما آل اليه المسرح فى عهده ·

٣ ــ جوزيف زفوبودا · من أعلام السينوجرافيا المعاصره ، استخدم مواد جديدة فى المسرح لأول مرة كالمرايا ، والفايبر جلاص والفوم ···

٤ ــ ارلينيوم الثانى وهو الال سنة الثانية التى تمهد للألف الثالثة ··

٥ ــ انظر The Politicol Theatre, by Maria Lay ILLINOIS, Press.

٦ ــ نفس مرجع السينوغرافيا السابق ·

٧ ــ نفس مرجع السينوغرافيا اليوم ·

٨ ــ يعنى ربط الممثل بالمتفرج فى اطار الحميمية بالغاء حفره الأوركسترا ·· (كتابنا فى المسرح الشامل) سلسلة كتابك ــ دار المعارف ·

٩) انظر : The English Playhouse in England by Stephen Joseph London.

١٠ ــ بمعنى ان مكان المسرح أصبح غير تقليدى ــ وأصبح الجمهور داخل الحيز المكانى الذى يجرى فيه التمثيل وهو ما كشفت عنه تجارب المسرح فى الستينات والحنين الى العودة لاصل المسرح وبساطته وشعبيته منذ عصر الاغريق ·

١١ ــ ريتشارد شكنر مدير مسرح المجموعة The performance group وهو امريكى من اعلام المسرح التجريبى والذى حول أحد الجراجات الى مسرح يتميز بالشمولية ومشاركة الجماهير فى العرض ·

١٢ ــ السينوغرافيا اليوم ، المرجع السابق ·

١٣ ــ هذا المسرح هو الشكل الاليزابيثى القرن ١٦ وللتفصيل انظر كتاب :
New theatre forms, by Stephen Joseph.

١٤ ــ معظم المسارح حديثة البناء وأغلبها بالجامعات والمعاهد الفنية ·

١٥ ــ انظر مرجع · The Director in the theatre by Hugh Hunt.

١٦ ــ يعرف بالمسرح الفقير لانه مسرح صغير الحجم ــ مختبر مسرحى خال من البهرجة واشكاله متعددة بحسب حاجة كل عرض ·

١٧ ــ راجع المخرج والتصوير المسرحى للباحث ــ أصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب ·

١٨ ــ راجع : Design and Stage Lighting by Oren Parker.

١٩ ــ راجع الممارسة المسرحية للباحث بكتاب المخرج والتصور المسرحى هيئة الكتاب ·

٢٠ ـ مرجع : Children's Theatre, by Jed David.

٢١ ـ مرجع : Producing the play , by John Gassner.

٢٢ ـ استيليزيشان ـ أسلوب المبالغة الى حد الكاريكاتورية والباحث يفضل كتابتها استيليزيه بالعربية ٠

٢٣ ـ النشرة السنوية للمركز العالمى للمسرح ١٩٧٠ وقد اثير الجدل حول مفهوم المسرح الشامل بعد ظهور عرض « الغول » من اخراجنا على مسرح الجيب ٠

٢٤ ـ المسرح الشامل للباحث ٠ The Political Theatre, by Maria Lay.

٢٥ ـ انظر

٢٦ ـ المسرح الشامل للباحث

٢٧ ـ التجريب والمسرح تاليف د٠ صبرى حافظ هيئة الكتاب ٠

٢٨ ـ المسرح الاليزابيثى وخلفيته المعمارية الثابتة ٠

٢٩ ـ Orghast at Persepolis, by ACH Smith.

٣٠ ـ أسلوب فوقى ـ عال ـ يبتد درجات عن الواقع ٠

٣١ ـ مرجع :
Drama Review. Vol. 15 No. 3B 81.

٣٢ ـ The Experimental Theatre, by Margret Croydon McGrow Hill.

٣٣ ـ انظر : The Theatre, 3000 years. by Cheldon Cheney.

٣٤) مخرج أرمنى الأصل قدمته للمسرح « الن استيوارت » المعروفة باسم لاماما » ٠

٣٥ ـ جريدة المساء القاهرة ١٩٧٠/١/٢١ ٠

٣٦ ـ انظر : The Live Theatre, by Hugh Hunt.

٣٧ ـ نفس المرجع السابق ٠

٣٨ ـ انظر : Ihe Craft of Comedy, by Athene Seyler.

٣٩ ـ المقصود هنا الخشبة وخلفيتها والعلاقة الحميمة بين الممثل والمتفرج ٠

٤٠ ـ بيت صغير من الخشب تطور وأصبح الخيمة Skené ومرسوم على جدارها المنظر المطلوب ٠

٤١ ـ منصه دواره تدفع الى المنصة الكبيرة مرسوم عليها المنظر الداخلى ٠٠

٤٢ ـ شكل هذا المسرح هو وليد الصدفة وسبق الايضاح بانه نتاج رسم كروكى لاحد السائحين الهولنديين بعث به الى صديقه تعبيرا عن اعجابه بهذا المسرح ٠

٤٣ ـ مرجع : The Producer and the play, by Norman Marshall.

٤٤ ـ مرجع عبقرية الاخراج المسرحى ٠

٤٥ ـ بعد موجة العبث شديدة الملامح الدرامية منذ منتصف الخمسينيات لم يظهر اتجاه يقف الى جوار العبثية على قدم المساواة ٠

٤٦ ـ ليس عيبا أن تفيد هذه التقنية ولكن العيب أن تحيد عن تناول ارحتوى العـربى الذى تذخر به مكتباتنـا ٠

٤٧ ـ البحث سبق نشرة بمجلة المسرح ـ هيئة الكتاب ٠

٤٨ ـ من ممثلى انجلترا العظام (القرن ١٨) وهو اول ممثل يتجه اداؤه الى المنحنى الواقعى ٠

٤٩ ـ ادى انحدار المسرح الروسى فى نهاية القرن التاسع عشر الى قيام بعض النابهين وعلى رأسهم استانسلافسكى الى عقد مؤتمر لرجال المسرح لمناقشة امثل الطرق لانتشاله من عثرته وكانت مبادرة استانسلافسكى وعروفتش دانتشنكو بتأسيس الوخاه (مسرح الفن بموسكو) واتخذ شعاره علامة طائر البحر ، نسبة الى اول عمل يخرجه استانسلافسكى لتشيكوف الذى انتابه الغضب بعد مشاهدة العرض ٠٠

٥٠ ـ راجع تفصيل هذه النظرية بالفصل الخاص بجماليات الاداء من الكتاب ٠

٥١ ـ يندرج تحت هذا الصنف من الممثلين اصحاب النزعة الميكانيكية ، انظر تكنيك متقدم للتمثيل من الكتاب ٠

٥٢ ـ مرجع تفصيلى عبقرية الاخراج المسرحى للباحث ٠

٥٣ ـ مرجع Theatre. in the Class Room Berta Johnson.

٥٤ ـ نفس المرجع السابق ٠

٥٥ ـ On the art of the Stage, by David Magarshak.

٥٦ ـ Stanislavski, An Introduction, by John Benedetti.

٥٧ ـ Creating A Rôle by Elizabeth Hapgood.

٥٨ ـ احد النقاد البريطانيين الذين حضروا العرض بالقاهرة على مسرح الازبكية ٠

٥٩ ـ نفس النظرية التى اتبعها كونستانت كوكلان الفرنسى ٠

٦٠ ـ مرجع world Theatre Guide, by Martin Bonham.

٦١ ـ مرجع : The Living Theatre, by Kenneth McGowan.

٦٢ ـ مرجع : The Silent. Theatre, by Douglas Hunt.
The Theatre, 3000 years, by Chemro.

٦٣ ـ جمع « ميم » والكلمة معناها ممثل الميم الذى يقوم بالاداء التمثيلى الصامت ٠

٦٤ ـ يقال انها اصلا من الصين وتعرف عليها الايطاليون عند ترحالهم لطريق الحرير

فهـــــرس

الموضـــوع | الصفحة

١ ــ مقـــدمة ٣

٢ ــ البـــاب الأول

في حـــرفية التشـــكيل ٥

ــ مدخـــل ٧

ــ الفصـــل الأول

(العمـــارة المسرحية) ١١

ــ الفصـــل الثـــاني

تطبيقات في تصميم العرض في مسرحي الكبار والصغار ٢٣

ــ الفصـــل الثـــالث

المسرح الشامل ونظرة جديدة ــ لماذا ٥٩

ــ الفصـــل الرابع

التراث العالمي معـــاصرنا ٦٩

ــ الفصـــل الخـــامس

الفلســفة هدفنـــا ٨١

٣ ــ البـــاب الثـــاني

في حرفيـــة التمثيـــل ٩٧

ــ الفصـــل الســـادس

حيرة الممثـــل ٩٩

ــ الفصـــل الســـابع

تكنيك متقـــدم للتمثيل ١١٩

ــ اضواء على نظـــريات التمثيـــل ١٢٣

ــ الفصـــل الثـــامن

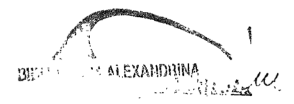
جســـد الممثـــل ١٤١

جماليات الأداء التمثيل والهدف ١٥٧

ــ الفصـــل التـــاسع

البنتـــوميم والحـــداثة ١٦٥

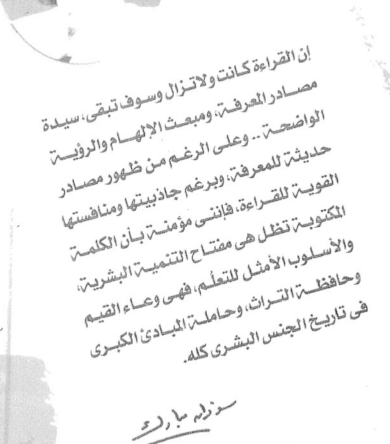
ــ الهـــوامش ١٩٧



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسيس
www.maktabetelosra..org
E–mail:info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠١٧٨ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9618 - 5



إن القراءة كانت ولاتزال وسوف تبقى، سيدة
مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية
الواضحة .. وعلى الرغم من ظهور مصادر
حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها
القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة
المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية،
والأسلوب الأمثل للتعلم، فهى وعاء القيم
وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى
فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك

مهرجان القراءة للجميع
للطفل - للشباب - للأسرة
جمعية الرعاية المتكاملة

الثمن ١٥٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب